Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIV

N. 143 | Novembre 2025 | ISSN 2431 - 6739

"Contro la (falsa) pace di Trump" (Novembre 2025) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Una battaglia dopo l'altra di Paul Thomas Anderson

Àngel Quintana

Nel 1970 il regista Robert Kramer girò un lungometraggio di cinema indipendente politicamente impegnato, intitolato *Ice*. Un film distopico, caratterizzato da disumanizzazione e controllo sociale, ambientato negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta. In questa realtà distopica, la Nazione vive in uno stato di degrado completo durante una guerra con il confinante Messico. Gli Stati Uniti si erano trasformati in uno stato fascista in cui la polizia esercitava un controllo totale sulla popolazione. Disordini e resistenza si diffondono in tutta la nazione, dove un movimento armato contrasta il potere costituito con l'organizzazione di un assedio su New York. Quest'opera poco conosciuta del cinema indipendente fu realizzata quando Richard Nixon venne appena eletto alla Casa Bianca, in un periodo in cui il Paese attraversava gravi disordini per via della guerra del Vietnam e per la repressione verso movimenti politici antagonisti formatisi nel 1969. *Ice* proponeva inoltre un esame sulle tensioni esistenti tra gruppi rivoluzionari organizzati di quel tempo. Era un periodo in cui la lotta armata come rivolta iniziava a essere presente anche in altri paesi, in un tempo in cui si cominciava a parlare del declino irreversibile dell'impero americano. Nel 2003, poco dopo l'attacco alle World Trade Center, mentre George Bush Jr. alimentava le falsità sull'esistenza di armi di distruzione di massa in Irak, uscì passato quasi inosservato un film di Larry Charles, *Masked and Anonymous*. La sceneggiatura fu scritta dal protagonista principale del film, Bob Dylan. Anche questo film parlava del declino dell'impero americano, di lotta armata e di disordini politici. Si trattava di un film distopico e immaginario in cui nel bel mezzo di una guerra civile che coinvolgeva anche i confini con il Messico, alcuni rivoltosi cercarono di liberare dalla prigione un famoso cantante rock per un concerto di beneficenza utile a pacificare la popolazione. *Masked and Anonymous* raccontava di un'America in stato di conflitto permanente, un paese in cui la democrazia era stata cancellata da un dittatore. La distopia sceneggiata da Bob Dylan, come tentativo di riprodurre in immagini lo spirito della sua canzone *Via della Povertà* (Desolation Row), era un modo per evidenziare il disagio che il paese attraversava di fronte alla nuova politica volta a ricercare e a creare un nuovo nemico. In una scena di *Una battaglia dopo l'altra* (A battle after another, *2025)*, Ghetto Pat (interpretato da Leonardo di Caprio) guarda in televisione *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, esattamente nel momento in cui il Fronte Nazionale di Liberazione dell'Algeria inizia a usare il terrorismo nella lotta anticoloniale contro la Francia. E' infatti un film che racconta della nascita della lotta armata rivoluzionaria e del terrorismo antimperialista. In questo film di Paul Thomas Anderson, dopo sedici lunghi anni si vede Ghetto Pat ritirarsi dalla lotta armata, sebbene in precedenza lui fosse stato figura di spicco del gruppo armato *French 67*. Simili ai rivoluzionari dell'*Ice* o dei dissidenti di *Masked and Anonymous*, questi gruppi armati operavano al confine messicano salvando i migranti dai centri di detenzione. Tale comando terroristico era in grado di mantenere una condizione di guerra civile e sconvolgere l'ordine esistente. Il gruppo armato attaccava sedi di partiti politici e anche banche per potersi comprare le armi. Ghetto Pat finirà per continuare a vivere in modo conformistico fino a che un gruppo militare irromperà in modo violento nella sua casa. Da quel momento inizia una lunga storia di persecuzioni, rapimenti, vendette e altre nefandezze. Paul Thomas Anderson si ispira per il suo film in modo molto marginale al romanzo di Thomas Pinchon, *Vineland*, che racconta di altri ipotetici movimenti radicali cresciuti negli Stati Uniti nel 1984 durante la rielezione di Ronald Reagan. È curioso che *A battle after another* si svolga in due passaggi temporali, quando nel 2001 George Bush Jr sale al potere, in coincidenza con quello raccontato da *Masked and anonymous*, e nel 2017 nel momento in cui Donald Trump viene eletto per la prima volta presidente. E' come se tra i film *Ice*, *Masked and anonymous*, *Vineland* e *A battle after another*, si delineasse una vera e autentica mappa riferita ai governi conservatori che hanno contrassegnato la storia recente degli Stati Uniti. L'obiettivo finale appare non altro che quello di creare una nuova distopia che rifletta sugli effetti provocati dai diversi modelli del suprematismo americano. Paul Thomas Anderson non ha mai cessato di affermare che non era sua intenzione realizzare un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

film politico. Potremmo anche dire, però noi, che il personaggio imbottito di stupefacenti interpretato da Leonardo Di Caprio, sia un emblema del nichilismo politico del presente, di una lotta che risulta ininfluente. A ogni modo, è palesemente chiaro che dietro la presenza dei membri dei *Pionieri del Natale*, governato da vari magnati bianchi che vogliono imporre il loro ordine, ci sia un riferimento chiaro alle corporazioni che all'ombra governano la politica americana, capaci di generare le tante ingiustizie presenti nel potere di oggi. E' ancora evidente che attorno alla figura del capitano Steve Lokjaw (interpretata da Sean Penn) si condensi una caricatura grottesca sulle forme della virilità della razza bianca, tossiche e patriarcali. È anche del tutto chiaro che questa storia propone una denuncia sullo svilupparsi di una politica pienamente neofascista oggi negli Stati Uniti. Tuttavia, anche in questa condizione Paul Thomas Anderson non cessa di credere nell'utopia. Lo fa quando forze reazionarie sequestrano un conduttore radiofonico che dirigeva gli scontri politici, ma che un gruppo di giovani adolescenti si sente impegnato a continuare a seguirne il suo esempio. E ancora significativamente la storia si conclude con la speranza della presa del potere da parte di un mondo femminile, contrappuntato dai meravigliosi accordi musicali di *American girl* di Tom Petty. Il grande successo del film *A battle after another* sta nel fatto che la cruda rappresentazione degli abusi dell'autoritarismo conservatore negli Stati Uniti non è fatto di retorica politica pretenziosa, ma dall'utilizzo tradizionale del miglior cinema d'azione. Paul Thomas Anderson gira una favola politica in forma di *blockbuster*, di un cinema commerciale accattivante, in cui propone elementi classici di una storia riveduta del passato, incrociandoli all'interno di un racconto di maturazione di una ragazza con un utilizzo, in un certo momento, persino del melodramma. Ma, alla fine, riesce a connotare il film con una accelerazione complessiva della storia, facendolo con maestria. Nel corso di quasi tre ore di visione tutto scorre con naturalezza, gli eventi si legano l'un l'altro in modo frenetico, l'azione si impone nello schermo in un modo che tutto quanto porti alla sensazione di una lotta permanente per una libertà che non ha fine. Se qualche anno fa Paul Thomas Anderson nasceva con riferimenti legati alla postmodernità cinematografica, oggi sembra che stia prendendo un'altra strada immergendosi completamente in una esplorazione sul cosiddetto *cinema dell'eccesso*. Questo film potrebbe essere collocato sulla stessa scia degli ultimi lavori di Damian Chazelle e Ari Aster, dove cineasti di una nuova generazione forzano le loro storie fino a portarle verso situazioni estreme, in cui tutto si aggroviglia fino a che il disastro risulta inevitabile. Anche Paul Thomas Anderson tende a irregimentare tutto quanto, forzare il ritmo degli eventi, incatenare i movimenti con giravolte incredibili, sfruttando in modo continuativo la musica brillante di Jonny Greenwood per distruggere ogni pretesa naturalistica trascinando tutti in una dimensione grottesca, trasformando i suoi personaggi in personaggi da cartoni animati rappresentandoli infine proprio così. Tutto questo sarebbe potuto saltare, avrebbe potuto portarlo a un disastro completo. Ma la grande forza del film sta proprio nel fatto di come egli sia riuscito a passare da una visione eccessiva delle cose a un equilibrio in cui l'immagine ridondante non svanisce, ma si ricompone in un percorso delicato. Il rischio non era tanto quello di divagare e sprecare un'opera dagli approcci originali, quanto quello di cadere in un pessimistico virtuosismo. Il film *In battle after another* ha nella sua conformazione caratteristiche per essere un'opera di grande successo commerciale e anche di straordinaria forza spettacolare, per rappresentare un modello di cinema che potremmo definire anche popolare.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Robert Redford

All'annuncio della sua morte il 16 settembre scorso (era nato il 18 agosto 1936 a Santa Monica, California), si è come ricomposto nella mia mente, almeno per la durata di un flash, un mosaico di storie, cinematografiche e no, che da tempo mi accompagnano. Sono storie dove Robert Redford come segno, come mito del cinema che interscambia la sua vicenda umana – per come la raccontano i media, come la tramandano – diventa referente di idee che si fanno ideologia per ritornare idee, più sentimento che ragione: percorsi di ribellione e rivolta, storie di perdenti, di eroi sconfitti, di utopie. Dove mai vengono meno umanità e umanesimo

Natalino Piras

Robert Redford è protagonista di una e più ballate

La più importante, forse la più bella, la più cantabile e ballabile che molta gente del villaggio globale conosce è *Raindrops Kee Fallin'on My Head* (*Gocce di pioggia su di me*), musica di Burt Bacharach, parole del poeta Hal David, colonna sonora di *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) di George Roy Hill, western non crepuscolare i cui protagonisti, banditi, rapinatori di banche, sconfinano nel Messico delle rivoluzioni dei peones e in altre parti dell'America Latina. Butch Cassidy è Paul Newman, Redford è Sundance, in realtà Harry Alonso Longabaugh, fuorilegge e criminale.

Il film conservato dopo la restaurazione nella Library of Congress è stato collocato dall' American Film Institute al 50° posto nei cento migliori film americani di tutti in tempi.

Butch Cassidy e Sundance Kid, immagine fissata nel finale del film, il loro ultimo salto insieme a faccia irridente, formano precipuamente quello che è passato alla storia del banditismo universale che ritroviamo nella *Storia universale dell'infamia* (1935) di Borges (là c'è pure Billy the Kid) come Il Mucchio Selvaggio. Con questo titolo, *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, 1969), basandosi su un racconto di Roy N. Sickner, Sam Peckinpah realizza un western visionario, folle e sanguinario, a velocità accelerata e improvvisi ralenti, anche questo sconfinante nella rivoluzione messicana di Villa e Zapata.

Come due simpatici truffatori di strada, Paul Newman che fa Henry Gondorff e Robert Redford nella parte di Johnny Hooke, contro un feroce boss irlandese naturalizzato americano, impareggiabile Robert Shaw nel ruolo di Doyle Lonnegan, li ritroviamo insieme, ancora regista George Roy Hill, nel film *La stangata* (*The Sting*, 1973), sette Oscar. Ciascun spettatore, dico quelli della mia generazione, quelli che hanno avuto una parte del sogno americano, del tutto letterario e cinematografico, come immaginario dove collocare storie e invenzioni, come romanzo di formazione – il western americano degli anni Settanta ribalta i ruoli, i nostri diventano gli indiani contro le giacche blu– partecipa al colossale inganno, una finta sala scommesse su corse di cavalli, che Newman e Redford organizzano contro Robert Shaw. Ne escono vincitori ma tutti noi sappiamo che questa vittoria, rispetto alla realtà storica, è una finzione.

Anche questo film ambientato in una città dell'Illinois degli anni Trenta scorre come una ballata. Redford ha la faccia ironica e dolente, da «canaglia empatica», idolo per ragazze sognatrici e per altre che antepongono amore e passione, perdutesi, nel proprio destino: hanno Paolo e Francesca danteschi come segno, senza che ci sia niente di vera speranza oltre il sogno. Tutto attraversato dalla dolce e insieme terribile ala della giovinezza.

La dolce ala della giovinezza e il suo rovescio di amarezza e smagatezza è la linea che attraversa tutta la produzione cinematografica di Robert Redford, come attore e come regista. Rimane giovane anche da vecchio. Del vecchio e del giovane non ne perde mai la pensosità, la grinta, il sorriso dolente mai da dannato. Attore e persona si interano.

Nella filmografia di Redford tutti i titoli sono un mito. Di seguito una cernita

Lo strano mondo di Daisy Clover (*Inside Daisy Clover*, 1965) di Robert Mulligan, dal romanzo (1963) di Gavin Lambert. Daisy Clover è Natalie Wood, una ragazza che cerca di liberarsi dal peso di una madre demente inseguendo il sogno del cinema, Redford è il giovane marito, Wade Lewis, rivelatosi un ubriacone che si fa corteggiare sia dalle donne che dagli uomini. Abbandona Daisy subito dopo il matrimonio.

"Butch Cassidy and the Sundance Kid" (1969) di George Roy Hill

Questa ragazza è di tutti (*This Property Is Condamned*, 1966) di Sydney Pollack dal dramma *Questo luogo è proibito* (è il titolo originale del film, 1941) di Tennessee Williams. Rober Redford è Owen Legate, persona di forte postura etica che cerca di salvare da molte perdizioni, senza riuscirci, Alva Starr, ancora Natalie Wood. Per Redford è l'inizio di una duratura intesa con Sydney Pollack.

Sempre del 1966 è *La caccia* (*The Case*) di Arthur Penn, altra persona di punta della Hollywood liberal cui Robert Redford appartiene, dal dramma teatrale di Horton Foote, lo sceneggiatore del film *Il buio oltre la siepe* (*To Kill a Mockingbird*, 1963) ancora di Robert Mulligan dal romanzo (1960) di Harper Lee, contro il razzismo. La sceneggiatura della *Caccia* è di Lillian Hellman, scrittrice e drammaturga, compagna di Dashiell Hammett, comunista, lei antifascista e perseguitata dal maccartismo, che mette a nudo «il tempo dei furfanti», delle «piccole volpi» ma pure narratrice di personaggi straordinari come l'eroina antinazista *Giulia* (nel romanzo autobiografico *Pentimento*, 1973, *Julia* è il titolo del film diretto nel 1977 da Fred Zinnemann).

Nel film Robert Redford è Bubble Reeves, evaso da un penitenziario. È contro di lui che si scatena la caccia da parte dei cittadini di Tarl, nel Texas, di cui è sceriffo Calder, Marlon Brando.

Altri film di ambiente penitenziario con Redford protagonista, tormentato, perdente, giusto nell'ingiustizia, sono *Brubaker* (1980) di Stuart Rosenberg dal libro *Accomplices to the Crime: The Arkansas Prison Scandal* di Thomas O. Murton e Joe Hyams, e *Il castello* (*The Last Castle*, 2001) di Rod Lurie, con James Pandolfini e Mark Ruffalo.

Del 1969 è *Ucciderò Willie Kid* (*Tell Them Willie Boy is Here*) di Abraham Polonsky, che fu perseguitato dal maccartismo, dal libro di Harry Lawton *Willie Boy: A Desert Manhunt* (1960). Redford è lo sceriffo pieno di pietas Cristopher Cooper che insegue e infine è costretto a uccidere un giovane pellerossa.

Nel 1973 Sydney Pollack realizza *Come eravamo* (*The Way We Were*) con Barbra Streisand e Robert Redford, che dagli anni Trenta sino al maccartsimo attraverso la Seconda guerra mondiale vivono una tormentata storia d'amore.

Il grande Gatsby (*The Great Gatsby*, diretto da Jack Clayton, dall'omonimo romanzo (1925) di Francis Scott Fitzgerald, è del 1974. Redford è Gatsby, gangster negli anni Venti, ora miliardario. Per riconquistare Daisy (Mia Farrow), che fu la sua ragazza e ora ha sposato un altro, Gatsby organizza feste favolose nella enorme villa di Long Island.

Nel 1977 un film di guerra, *Quell'ultimo ponte* (*A Bridge Too Far*) di Richard Attenborough, dall'omonimo libro di Cornelius Ryan, autore de *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1959) sullo sbarco in Normandia del 6 giugno 1944. Qui si narra dell'avanzata degli Alleati nei Paesi Bassi nella Seconda guerra mondiale. Robert Redford è Julian Cook, comandante della 82ª Divisione Airborne che effettua su barche di legno l'attraversamento diurno

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del fiume che scorre ad Arhnem, città rasa al suolo. Un cast stellare: Dirk Bogarde, James Caan, Michael Caine, Sean Connery, Edward Fox, Elliott Gould, Gene Hackman, Anthony Hopkins, Hardy Krüger, Laurence Olivier, Maximilian Schell e Liv Ullmann.

Il primo film diretto da Robert Redford è *Gente comune* (*Ordinary People*, 1980) , dal romanzo *Gente senza storia* (*Ordinary People*, 1976) di Judith Guest. C'è Donald Sutherland, padre di due fratelli, in una famiglia dove molti sono i contrasti e i rimorsi, le tragedie e la dolorosa memoria di queste. La narrazione è scandita come colonna sonora da un adattamento del *Canone di Pachelbel*. Redford ebbe l'Oscar come miglior regista e Timothy Hutton come migliore attore non protagonista.

Importante la regia di *L'uomo che sussurrava ai cavalli (The Horse Whisperer*, 1998) dall'omonimo romanzo (1995) d Nicholas Evans. Il film ebbe il premio Oscar. Insieme a Kristin Scott Thomas, Redford interpreta una tragedia che basa sul grande amore per i cavalli.

E tanto altro del mito: *Il cavaliere elettrico* (*The Electric Horseman*, 1979) di Sydney Pollack sul mondo del rodeo, Robert Redford e Jane Fonda, *Milagro* (*The Milagro Beanfield War*, 1988) seconda regia di Robert Redford che narra di un paese messicano da salvare dalle mire di un ricco americano che vuole trasformarlo in un grosso complesso sportivo e residenziale, *Proposta indecente* (*Indecent Proposal*, 1993) di Adrian Lyne, dall'omonimo romanzo di Jack Engelhard, Redford è con Demi Moore, sino all'ultimo film *Le nostre anime di notte* (*Our Souls at Night*, 2017) di Ritesh Batra dall'omonimo romanzo (2015) di Kent Haruf. Jane Fonda e Robert Redford sono due anziani vedovi che abitano vicini e non hanno mai avuto occasioni di contatto.

Nel libro Ponderabili variazioni di passo. Il cavallo e il cinema (2000), scrivo spesso di Robert Redford

Tre i film portanti: *Corvo rosso non avrai il mio scalpo, Tutti gli uomini del presidente, I tre giorni del Condor*.

Corvo rosso non avrai il mio scalpo (*Jeremiah Johnson*, 1972) di Sydney Pollack, sceneggiatura di Edward Anhalt e John Milius dai romanzi *Mountain Man* di Vardish Fisher e *Crow Killer* di Raymond W. Thorp e Robert Bunker è un film ecologico *omne per aevum*, per tutte le stagioni. Robert Redford è Jeremiah Johnson. La guerra, sanguinaria, spietata, tra gli indiani Crow, Corvi, e Jeremiah Johnson che ha deciso di abbandonare la civiltà corrotta per vivere a stretto contatto con una natura selvaggia e ancora incontaminata, nasce dalla violazione di un patto non scritto. Costretto dalla sua coscienza di homo eticus a fare da guida a un gruppo capeggiato da un prete mormone e che deve soccorrere una carovana assediata dalla neve e dalla fame dentro la foresta, Jeremiah attraversa, con cuore presago, un cimitero indiano, luogo altrimenti inviolabile. Un atto esecrabile per i Crow, la rottura di una pace mai scritta e fino ad allora rispettata da ambo le parti. L'escalation della guerra tra i Corvi e Jeremiah durerà per vent'anni. Infine, ci sarà tregua. Ma sia i Corvi che Johnson sanno che la guerra tende sempre agguato alla pace.

Corvo rosso è un film che nella mia vicenda di operatore culturale ho fatto passare da film di cineforum, accezione cattolica con venature clericali a film da cinestudio, in accezione laica, a tratti marxiana. Riporto un pezzo narrativo: «Famosa la topica al Cinestudio che così chiamavamo al tempo del Goya y Lucientes per distinguerlo dal pretesco cineforum e anche per questo fummo mira di clericali paesanos che dicevano essere pornografico *Il grido* di Antonioni. Per il resto la lunghezza dei dibattiti era identica, lunga e orrorosa da fare paura. Meno male che c'era Abbondio Bue. Vide *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* e non ci capì un cazzo. "Cosa ci faceva lì quel prete?" si riferiva alla profanazione del cimitero indiano da parte di alcuni pastori mormoni, o forse quaccheri, comunque sempre preti. E ancora stravolgendo: "Il regista ha voluto mettere nello stesso piano la violenza degli indiani e quella dei lupi" "E dei cucchi" faceva il verso Alberigo sentendo la registrazione prima che fosse messa in onda da Radio studio 10 che pure gestivamo come strumento della rivoluzione proletaria».

"A piedi nudi nel parco" (1967) di Gene Saks

Nel mito non può mancare Robert Redford giornalista

Jason Robards che interpreta Ben Bradlee in *Tutti gli uomini del Presidente* (*All the President's Men*, 1976) di Alan J. Pakula, si prese uno dei quattro Oscar dati al film. Grande cinema, grande storia. Ben Bradlee, morto il 21 ottobre a 93 anni, è stato il direttore di quel mitico Washington Post che fece esplodere lo scandalo Watergate. Nixon, il boia del Vietnam, il corruttore-corrotto, propalatore di maccartismo che è poi l'idea di ridurre il mondo a un verminaio di spie, fu costretto a dimettersi da presidente degli Stati Uniti. Ben Bradlee, kennedyano di ferro, giornalista fino al midollo, con tutto quanto di forza comunicativa, anche arroganza, comporta essere giornalisti non di sola scrivania, non gli dette tregua. Sguinzagliò alla scoperta del sistema spionistico nixoniano i due mitici cronisti Bob Woodward e Carl Bernstein, rispettivamente Robert Redford e Dustin Hoffman. Bob Woodward e Carl Bernstein sono i due cronisti del Washington Post che innescano il caso Watergate, lo spionaggio nella sede del Partito Democratico. Scrive Vittorio Zucconi: «Dalla sala riunioni, costruita come un acquario per poter vedere tutta la redazione, ed essere visto, negli scoppi di ben temperata collera che faceva piovere sui suoi collaboratori sorpresi dalla concorrenza, Ben Bradlee dominò per tutti gli anni '70 la città più potente del mondo. Fino a rovesciarne il sovrano eletto, Richard Nixon, nel 1974, che aveva osato sfidare la Costituzione, le leggi, i tribunali, il buon gusto, ma soprattutto lui, Ben».

I film americani di giornalismo che mettono a nudo i meccanismi del potere del falso sul vero, ma anche del vero che riesce a smascherare il falso, molto ruotano intorno alla guerra del Vietnam. Come una cronaca, una narrazione a distanza ma di grande efficacia.

Un anno prima del film di Pakula esce nelle sale *I tre giorni del Condor* (*Three Days of the Condor*, 1975) ancora Sydney Pollack regista, dal romanzo *I sei giorni del Condor* (*Six Days of the Condor*, 1974) di James Grady.

Considero il film un capolavoro assoluto e così lo ho raccontato in una scheda cinematografica per il Cinestudio 1981, quello del Goya y Lucientes bittese:

«Condor (Robert Redford) è il nome in codice di Joseph Turner, funzionario in un ufficio newyorkese della Cia, addetto alla lettura e all'interpretazione delle pubblicazioni più disparate. Turner non è un agente segreto ma poco più di un impiegato di concetto. Suo compito è cercare nei libri informazioni su idee e metodi di potenze straniere nel quadro di situazioni politico-economiche mondiali.

Avido lettore di fumetti e capace tecnico delle telecomunicazioni, Turner, burlone e simpatico si trova all'improvviso precipitato nell'incubo, nell'orrore, nel sangue. Luì è fuori dall'ufficio, è andato a prendere i panini, quando i suoi colleghi vengono tutti massacrati da un commando di killer, spietati sicari armati di fucili e pistole col silenziatore, guidati da un uomo freddo, un alsaziano che, scopriremo, si chiama Joubert (Max von Sydow).

Inseguito, braccato, Condor non riesce a distinguere più gli amici dai nemici. Sequestra Katy (Faye Dunaway), una fotografa, e la costringe a portarlo e nasconderlo nella casa di lei.

Con l'aiuto di Katy, Turner riesce a scoprire una deviazione golpista all'interno della stessa Cia, una sorta di corpo separato dentro il corpo separato che pianifica un intervento armato in Medio Oriente all'insaputa dei vertici della Cia e dello stesso governo.

Abbandonato da Katy – il destino di questi individui è non avere scampo – Turner continua da solo la sua guerra privata contro nemici senza volto, con la dolorosa convinzione che la sua sorte è segnata. Resterà uno sconfitto.

Scrive Franco La Polla: "*I tre giorni del Condor* è un film sulla solitudine, sulla provvisorietà dei valori, sulla precarietà degli affetti, sull'indomabile vittoria dell'istinto di conservazione, sulla forza della volontà individuale di fronte alle difficoltà e al pericolo, sulla crisi della fiducia e sul sorgere del sospetto assoluto, sulla colpa stessa dell'esistere"».

Quanto mai attuale Robert Redford.

Natalino Piras

Narrazioni di mondi impossibili #2

Il cuore e la voce: due simboli opposti dello stesso conflitto

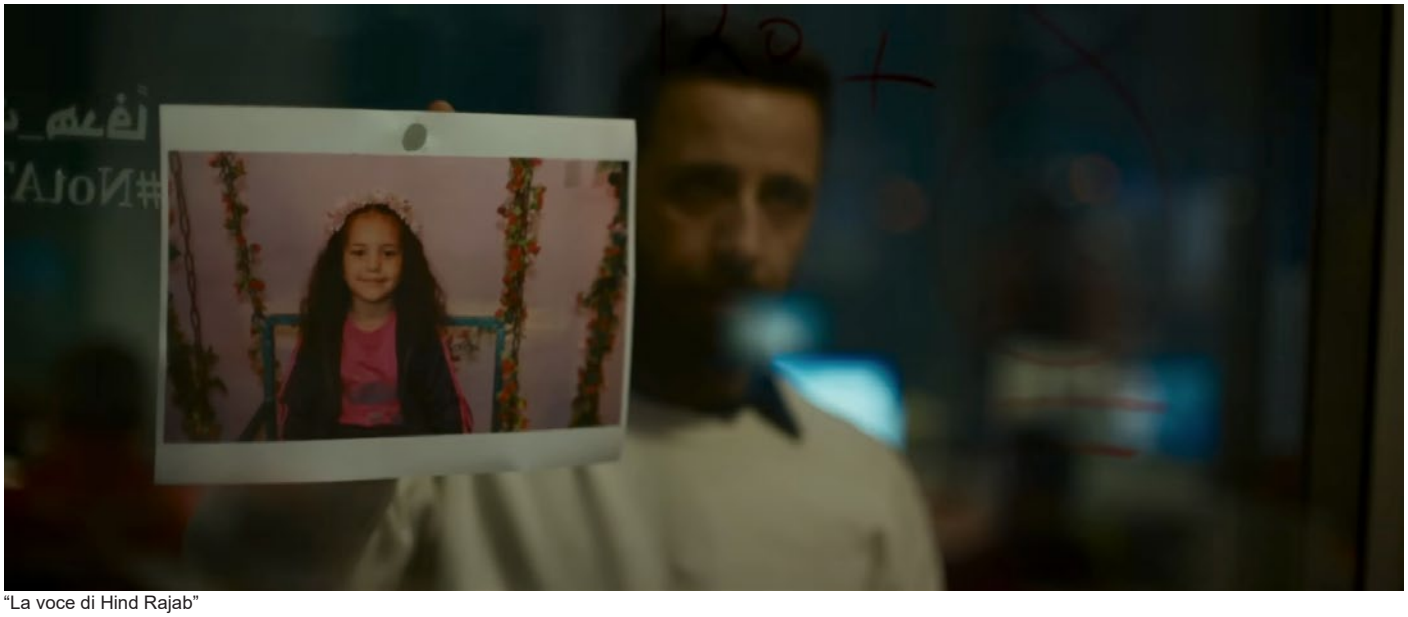
Alessandra Fagioli

Forse era dalla guerra nel Vietnam che non si vedevano manifestazioni di massa tanto diffuse in diverse città mondiali e tanto persistenti nel sostenere una causa umanitaria e politica. Così come la carovana del mare della Global Sumud Flotilla ha pochi precedenti nella storia del Mediterraneo, soprattutto perché ha avuto un impatto decisivo sulla mobilitazione della coscienza collettiva.
A fronte, tuttavia, di un totale rovesciamento dei termini della realtà: si è parlato di "diritto internazionale valido fino a un certo punto", di "acque internazionali violate da parte della flotilla", si sono tacciati gli attivisti umanitari di essere dei criminali terroristi, non si è condannato Israele per averli arrestati illegalmente ma lo si è ringraziato per averli risparmiati. Soprattutto è stato concepito un piano di pace di matrice colonialista, basato sull'esclusione del popolo oppresso, sullo sfruttamento delle sue terre, sulla limitazione della sua libertà e in particolare sulla speculazione da parte di altre superpotenze. Con il risultato che quello che è successo nella striscia di Gaza, in termini di devastazione, massacro, sterminio, affamamento molto probabilmente non verrà mai perseguito.
Questo il quadro di un conflitto in cui l'organizzazione terroristica di Hamas ha stretto un accordo con il governo genocidario di Israele, sotto il controllo e la gestione dell'impero americano. Nessuna autodeterminazione riconosciuta ai palestinesi, nessun riferimento alle sorti della Cisgiordania, nessuna indipendenza dall'egemonia degli Stati Uniti.
Ma quello che forse resterà più impresso è il valore simbolico che ha assunto Gaza nel mondo. Tanto che i due anni di distruzione totale del territorio, di sterminio sistematico della popolazione, di massacro disumano dei bambini - le cui cifre non si attesterebbero nelle decine di migliaia di vittime ma nelle centinaia di migliaia - hanno totalmente surclassato i tre anni e mezzo di invasione dell'Ucraina da parte della Russia, che ha prodotto una situazione assai più cruciale nel cuore dell'Europa, seppure il numero delle vittime rispetto al Medioriente risulti molto più ridotto.

"La voce di Hind Rajab" (2025) di Kawthar ibn Haniyya

Gaza dunque è diventata così rappresentativa dell'orrore genocidario contemporaneo che la si può considerare un vero e proprio simbolo da mettere in scena in varie forme.
L'operazione realizzata dalla regista tunisina Kawthar ibn Haniyya nel film *La voce di Hind Rajab* (2025) è consistita nell'inserire la voce originale di una bambina palestinese di cinque anni - rimasta intrappolata con i cadaveri dei genitori, di tre fratelli e di una cugina in un'auto a Gaza colpita dal fuoco di un carro armato - all'interno di un film di fiction ambientato nel braccio palestinese della Mezzaluna rossa a Ramallah, in Cisgiordania.
La messinscena di quelle tre ore cruciali in cui gli operatori cercano in tutti i modi di capire dove si trovi la bambina, di inviare i mezzi per soccorrerla, di fronteggiare i blocchi imposti da Israele e soprattutto di sostenerla psicologicamente e di non perdere la comunicazione con lei si misura dunque con la voce reale della bambina, registrata dalla centrale, che chiede a più riprese di essere salvata, che i soccorritori vadano da lei e non capisce perché non arrivano, dice che ha paura, che sull'auto sono tutti morti, che sente sparare ancora, che sta arrivando il buio.
Questo cortocircuito tra l'impotenza della centrale operativa e la disperazione della bambina è fortissimo: la rabbia degli operatori che non riescono a intervenire e il terrore della piccola che si sente abbandonata senza capirne il motivo polarizzano la tensione su due estremi inconciliabili che rappresentano la dimensione più oscura dell'orrore. Hind Rajab diventa il simbolo di tutti i bambini che si trovano in una situazione immensamente più grande di loro, da cui nessuno è in grado di tirarli fuori. Perché quell'ambulanza che si trova a soli otto

segue a pag. successiva



"La voce di Hind Rajab"

segue da pag. precedente

minuti da lei e finalmente riesce a partire superando i blocchi lungo il percorso verrà mitragliata a pochi metri dalla meta e i due paramedici a bordo troveranno la stessa morte che colpirà la bambina.

Dunque, la regista tunisina ha avuto l'intuizione di rappresentare attraverso la voce di Hind non solo l'atrocità della guerra, l'imposizione dei blocchi, l'aggressione ai soccorsi, ma soprattutto il dramma umano degli operatori che non riescono a consolare una bambina che ha tutto il diritto di essere salvata, che non riescono a spiegarle perché non vanno a prenderla, che non possono tirarla fuori da quell'orrore perché anche i soccorritori vi soccombono.

"Tutto quello che resta di te" (2025) di Cherien Dabis

Tutt'altro approccio alla tematica ha avuto la regista palestinese-americana Cherien Dabis nel suo film *Tutto quel che resta di te* (2025), in cui si racconta la storia di tre generazioni di palestinesi attraverso tre linee temporali: si inizia nel 1988 con la prima Intifada durante la quale Noor, un adolescente palestinese, viene colpito da un proiettile sparato dagli israeliani, poi si va indietro al 1948 a Jaffa dove il nonno di Noor viene arrestato perché non vuole abbandonare la propria terra dopo che gli inglesi hanno lasciato la regione, ancora si va avanti al 1978 in un campo di rifugiati della Cisgiordania dove il padre di Noor viene umiliato da un soldato israeliano davanti al figlio, che ne rimane traumatizzato.

Contrariamente al film della regista tunisina, che sfidando gli stessi canoni narrativi gira un'opera anticinematografica, il film della regista palestinese sviluppa per salti temporali una vera e propria saga familiare, attraversata da alcuni momenti cruciali dell'occupazione israeliana dei territori palestinesi e dalle rivolte del popolo oppresso che ne sono scaturite. Fino ad arrivare ai tempi più recenti attraverso un confronto diretto tra la madre ormai anziana di Noor e un giovane israeliano che ha beneficiato della donazione del cuore del ragazzo mandato in coma dal fuoco israeliano.

La donna racconta, nel lungo flashback rappresentato dal film, la storia della sua famiglia per far capire al ragazzo salvato chi era suo figlio. Dolorose sono state le scelte di portarlo in Israele per cercare di salvarlo e poi di acconsentire all'espianto degli organi sapendo che potevano essere donati a degli israeliani. E anche il cuore di un palestinese che batte nel petto di un israeliano è un altro simbolo. Perché rivela la paura che il cuore di una vittima possa diventare il cuore di un potenziale persecutore. Ma per la regista è anche il pretesto per far dialogare due punti di vista diversi.

Infatti nel dialogo finale emerge una chiave di lettura importante nel rapporto tra ebrei e palestinesi. I primi sono portatori di un danno irreparabile e inarrivabile. I secondi sono i destinatari su cui è ricaduto questo danno attraverso il tempo. Per esistere gli israeliani hanno dovuto sacrificare i palestinesi e il dolore di cui erano portatori è stato trasmesso a chi hanno trovato sulla terra assegnata.

Non è una lettura che assolve e giustifica, ma fa comprendere che un danno ricevuto e mai risolto lo si trasmette fatalmente a terzi, in una sorta di contagio che nemmeno la storia riesce a mondare.

La voce di Hind e il cuore di Noor sono dunque due metafore per esprimere due aspetti diversi e contrari di una irresolutezza ancestrale: la voce si spegne sotto il cieco accanimento di un'occupazione forzata e il cuore continua a battere nella mutua compassione che quel dolore trasferito da un popolo a un altro possa definitivamente estinguersi.

Piacerebbe pensarla così anche nella realtà, ma non bastano la cessazione delle ostilità, la liberazione di ostaggi israeliani e prigionieri palestinesi, l'arrivo degli aiuti umanitari alla popolazione stremata di Gaza, la ricostruzione economica del territorio e la garanzia dell'autonomia palestinese. Ci sono aspetti molto più complessi e profondi che dovranno essere affrontati, sul piano umano, civile, legale, etico, sanitario. Forse il primo tra tutti è quello di recuperare l'equilibrio mentale, la fiducia nel presente e la speranza nel futuro dei bambini traumatizzati dall'orrore dello sterminio. Ovvero i sopravvissuti che non sono stati "sommersi" come tutti quelli che hanno trovato la morte, ma sono ben lontani dall'essere "salvati" solo perché sulle loro teste, per ora, non piovono più bombe.

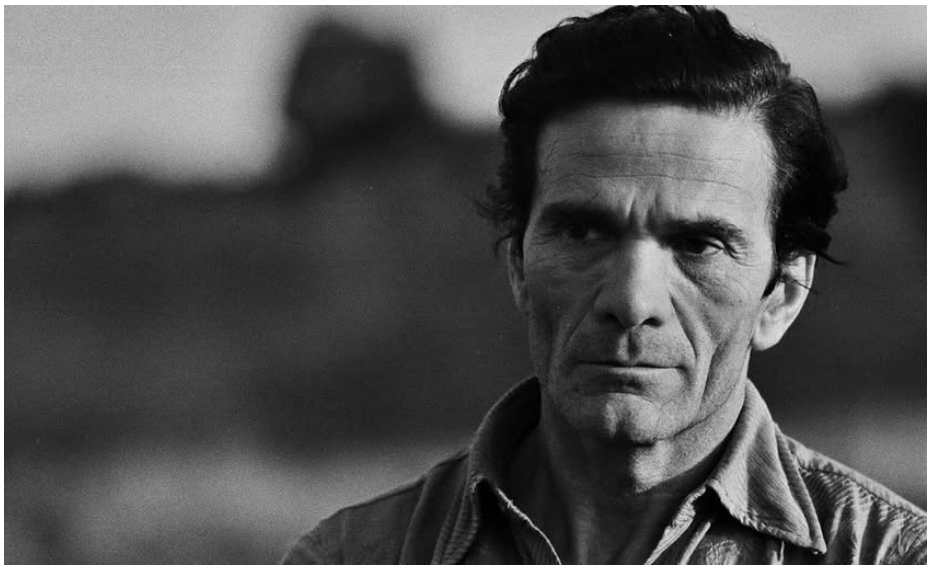
Alessandra Fagioli

"Tutto quello che resta di te"

Non esiste la fine: Il cinema inedito di Pasolini cinquant'anni dopo la morte

Riccardo Lestini

Cinquant'anni fa, all'alba del 2 novembre 1975, tra il fango, i detriti e l'abbandono dell'Idroscalo di Ostia, veniva rinvenuto, orrendamente sfigurato, il cadavere di Pier Paolo Pasolini. Qualche ora prima che si compisse quell'assurdo massacro tribale, lo scrittore e regista aveva rilasciato un'intervista a Furio Colombo dal titolo – scelto dallo stesso Pasolini – tristemente profetico, *Siamo tutti in pericolo*, per poi cenare al ristorante *Pommidoro* in piazza de' Sanniti, nel quartiere San Lorenzo, con l'attore Ninetto Davoli. Una cena breve, in cui avevano discusso del film che sarebbe stato girato di lì a poco e di cui Davoli, assieme a Eduardo De Filippo, ne sarebbe stato il protagonista.


Pier Paolo Pasolini (Bologna 1922 - Roma 2 novembre 1975)

Assieme ai romanzi *La Divina Mimesis* (di cui comunque Pasolini fece in tempo a stamparne un'edizione contenente solo i primi frammenti) e il monumentale *Petrolio*, il soggetto discusso con Davoli quella notte maledetta è uno dei due più importanti progetti cinematografici lasciati incompiuti dal regista.

Il primo è un film incentrato sulla figura di San Paolo, a cui Pasolini lavorò costantemente per almeno un decennio. Possediamo un primo trattamento datato 1966, recante il titolo *Progetto per un film su San Paolo*, pubblicato nel prezioso volume dedicato al cinema dell'opera omnia di Pasolini, curata da Walter Siti e edita da Mondadori per la collana dei Meridiani.

L'idea di un film su San Paolo rimanda subito al *Vangelo secondo Matteo*, l'indimenticabile capolavoro di Pasolini del 1964, ma il taglio con cui l'autore intende realizzare l'opera è radicalmente diverso rispetto al precedente soggetto religioso. L'idea centrale di Pasolini è infatti quella di trasporre la vicenda spirituale ed esistenziale di Paolo di Tarso ai giorni nostri. Anche se, spiega lo stesso Pasolini, «questo non significa che io voglia in qualche modo manomettere o alterare la lettura stessa della sua predicazione: come ho già fatto per il Vangelo, nessuna delle parole pronunciate da Paolo nel dialogo del film sarà inventata o ricostruita per analogia».

Un'opera quindi a metà tra parabola e cronaca, filologica e aderente alla storia ma ambientata ai giorni nostri, così da farne risaltare l'attualità, il porre problematiche in tutto e per tutto odierne e contemporanee. Per dire nella più esplicita delle maniere come le parole del santo si rivolgano all'uomo e alla società novecentesca.

Pasolini riconosce nell'apostolato di San Paolo una straordinaria potenza rivoluzionaria che esplode e risalta tra le ipocrisie della religione tradizionale, quella giudaica allora e quella delle gerarchie vaticane oggi, e nel vuoto del materialismo laico e liberato, incarnato nel I secolo d.c. dai Gentili e oggi dalla società dei consumi. Particolarmente interessante è il contrasto tra linguaggi: contemporaneo quello degli uomini che circondano e incontrano l'apostolo, sacro, altissimo e senza connotazione temporale quello del Santo.

Monumento a Pier Paolo Pasolini (2005) dello scultore Mario Rosati. Parco Pier Paolo Pasolini, lungo Via dell'Idroscalo, nel Quartiere Lido di Ostia Ponente. Pier Paolo Pasolini il 2 Novembre 1975 morì in questo luogo. Per l'omicidio venne condannato Pino Pelosi, "ragazzo di vita" 17enne di Guidonia.

Pino Pelosi sul luogo dell'assassinio. Sopralluogo della polizia all'Idroscalo di Ostia

Il linguaggio dei poeti e della poesia, espediente necessario a sottolineare lo scarto, la distanza di Paolo dalla barbarie contemporanea.

Come già avvenuto con il Gesù del Vangelo, e con tutte le altre figure cristologiche disseminate nell'Opera di Pasolini, vi è un palese processo di identificazione dell'autore con il suo personaggio. L'autobiografismo è particolarmente scoperto nella sequenza dell'esecuzione di Stefano, il primo martire, che ricorda esplicitamente quella del fratello di Pasolini, Guido, partigiano della Brigata Osoppo morto nell'eccidio di Porzus, prima fucilato e poi finito con un colpo alla testa.

Nella sceneggiatura, la morte di Stefano è così descritta: «il plotone di esecuzione passa in fretta davanti a Paolo, con in testa il condannato, che viene spinto contro un muro: bendato, si sentono appena le sue parole («Signore Gesù, accogli l'anima mia»); poi lo sparo; che non uccide il martire adolescente, ridivenuto nel martirio quasi ragazzino; egli cade ferito nel suo sangue; uno gli si avvicina, per finirlo, sparandogli alla nuca».

Nel 1974 la sceneggiatura, se pur ancora in stesura provvisoria, è di fatto ultimata, ma il film salta a causa dei costi eccessivi. Pasolini lo accantona, gettandosi nella lavorazione di *Salò*, ma non lo riprende nemmeno dopo aver finito quest'ultimo, visto che il regista, nel frattempo, ha deciso di dedicarsi a un altro film: un'opera sull'Ideologia, con protagonisti un Magio e il suo servitore i quali, guidati dalla Cometa dell'Utopia Ideologica, viaggiano alla ricerca del nuovo Messia, appena nato in qualche parte del mondo e che porterà felicità, ricchezza, bontà e fratellanza a tutti gli uomini.

Come interpreti principali Pasolini sceglie, come già ricordato, Eduardo De Filippo e Ninetto Davoli.

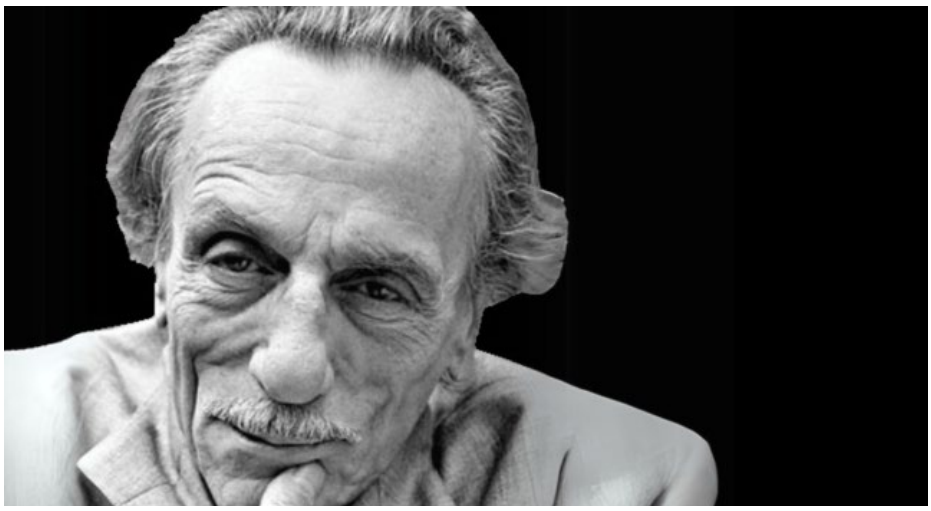
Una coppia, due maschere e un viaggio, che rimandano inevitabilmente al tono picaresco e da apologo delle fiabe di *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*.

Ma film come questi erano stati concepiti e realizzati l'indomani del boom economico e all'alba

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del dopostoria: la strada assolata, desolante e apparentemente senza fine percorsa da Totò e Ninetto in *Uccellacci e uccellini* fiancheggiava una Magliana ancora da farsi, presupponeva un cemento nell'atto di riversarsi in ogni dove ma ancora non compiuto. Questo film invece, definito dall'autore un «Porno-Teo-Kolossal», nasce nel pieno degli anni Settanta, tra strategia della tensione, morte della politica, distruzione paesaggistica, omologazione di massa e trionfo senza ritorno del neocapitalismo consumista, di cui la violenza di *Salò* e l'attacco apocalittico alla società condotto da Pasolini sulle colonne di alcuni tra i principali quotidiani italiani, ne erano state fino ad allora le rappresentazioni più lucide ed efficaci.



Eduardo De Filippo, (Napoli, 1900 – Roma, 1984)

Quando poche ore prima di morire il poeta discute del film con Ninetto Davoli, il trattamento, scritto insieme al solito Sergio Citti, è già ultimato e la trama definita in ogni suo passaggio. Anche questo prezioso documento lo troviamo nel volume dei Meridiani.

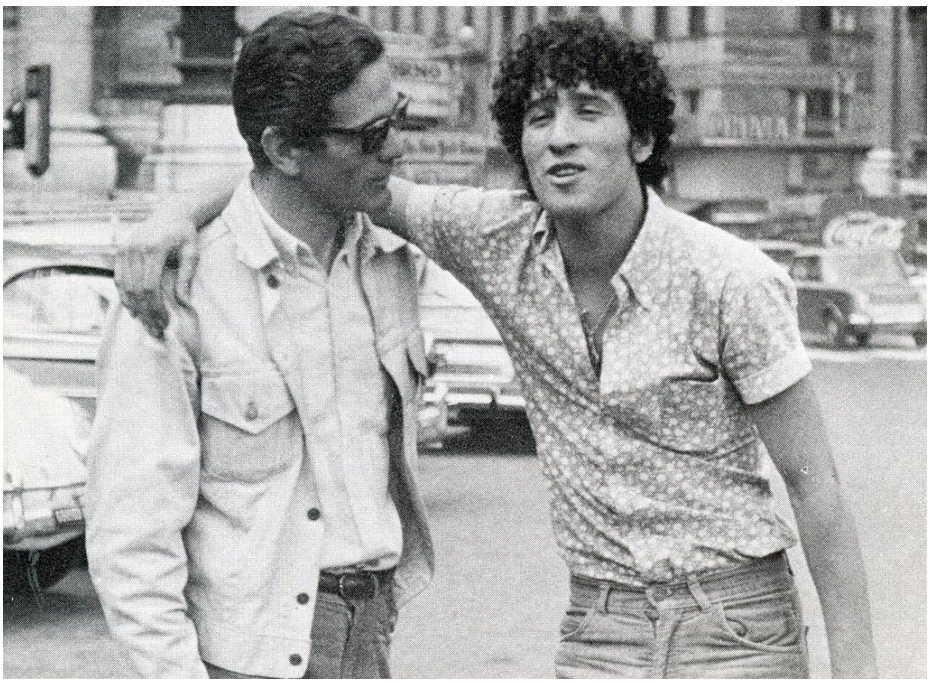
"Salò o le 120 giornate di Sodoma" (1975)

Il Magio e il suo servo (chiamati Epifanio e Nunzio), partono da Napoli seguendo la Cometa, che li conduce a Roma, ribattezzata Sodoma. Nella città, governata da una Regina in nome della Tolleranza, vige la stretta osservanza dell'amore omosessuale, mentre quello eterosessuale è consentito solo una volta l'anno, in occasione della Festa della Fecondazione. Un ragazzo e una ragazza, sorpresi a fare l'amore fuori dal giorno consentito, vengono condannati a essere violentati pubblicamente.

Abbandonata la città, che una volta lasciata alle loro spalle viene distrutta dalle fiamme divine, la Cometa li porta in treno a Milano, ribattezzata Gomorra. Qui gli abitanti sono tutti maniaci pornografi ed eterosessuali dediti all'Intolleranza. Mentre in città imperversano orde di assatanati che stuprano e svaligiano case e negozi, due ragazzi omosessuali vengono prima linciati e poi uccisi e sbranati dalla folla inferocita.

Scappati anche da Gomorra, i due viaggiatori raggiungono Parigi, ribattezzata Numanzia, città socialista che sta per essere invasa dai nazifascisti. Per scongiurare il pericolo, un intellettuale propone un suicidio collettivo che viene votato dalla cittadinanza tramite referendum. A vincere è il suicidio: l'unico che rimane vivo è proprio l'intellettuale, invitato dagli invasori a unirsi a loro per festeggiare, ma verrà fucilato perché entrato in dissenso con il capo fascista sul vino da stappare per i festeggiamenti.

A questo punto la Cometa li porta in Oriente, nella città di Ur, dove dovrebbe trovarsi il Messia. Una volta nella grotta indicata dalla Cometa, un bambino arabo spiega loro che il Messia lì è effettivamente nato, ma è anche morto da un pezzo, portandosi via tutti i sogni di rivoluzione. Epifanio, alla notizia, muore di disperazione, ma Nunzio si trasforma in Angelo e lo trasporta in cielo. Ma là non trovano alcun paradiso, solo un terrificante e vuoto nero da cui, in lontananza, si intravede la Terra. Sentendo alcuni canti rivoluzionari, si commuove e chiede a Nunzio cosa potranno mai fare adesso. Al che Nunzio risponde: «Nun esiste la fine. Aspettamo. Qualche cosa succederà».



Pier Paolo Pasolini e Ninetto Davoli

Nun esiste la fine, battuta conclusiva di un bellissimo soggetto purtroppo mai tradotto in fotogrammi e metri di pellicola, che pare anche la sintesi ideale e più efficace all'intera parabola artistica ed esistenziale di Pasolini. Ovvero di una delle ultime figure che hanno interpretato con coraggio e libertà quello dell'intellettuale tanto come un ruolo quanto come una funzione, come voce critica che, parafrasando lo stesso Pasolini, sa, conosce la verità, anche senza avere le prove, proprio in quanto intellettuale.

Quella stessa verità che oggi dobbiamo riscoprire continuandola a cercare, nella trama di un discorso che non può né deve rassegnarsi all'ignoranza, all'intolleranza, alla violenza, alla brutalità delle semplificazioni. Un discorso che non può né deve interrompersi e di cui, appunto, *non esiste la fine*.

Riccardo Lestini

A proposito della critica cinematografica de Il Foglio

Prosecuzione della lotta politica con altri mezzi o solo declino della critica cinematografica?

Stefano Macera

In molti indicano nel *Foglio* un giornale tendenzioso ma intelligente, sempre capace di offrire punti di vista stimolanti. Quest'opinione diffusa ci lascia a dir poco perplessi. A rafforzare i nostri dubbi è anche il modo in cui, nel quotidiano in questione, ci si rapporta ai film e agli eventi cinematografici. Sin troppo spesso, sia nelle recensioni che nelle cronache dei festival risulta dominante la necessità di ribadire una precisa linea politica. A ben vedere, un'analoga tendenza non la si riscontra negli altri organi di stampa. Per dire, Alberto Crespi (*la Repubblica*) o Paolo Mereghetti (*Corriere della Sera*) non nascondono le loro opinioni sui principali problemi d'attualità. Ma non è da queste che, in via esclusiva, fanno derivare il giudizio su un autore o su un'opera. Lo stesso discorso si può fare per una testata dal taglio più militante: *Il Manifesto*. Qui Cristina Piccino non di rado esprime riserve anche su opere, per così dire, "orientate a sinistra", soprattutto laddove i contenuti forti non risultino agganciati a un'autentica ricerca formale. Insomma, da quelle parti si promuovono film rivoluzionari sia nel messaggio sia nel modo di proporlo. Che finezza, si dirà. Indicando una dote di cui, invece, la creatura giornalistica di Giuliano Ferrara risulta del tutto sprovvista. Ancor oggi, sulle sue pagine, dominante è la denuncia dei danni che, in ambito culturale, avrebbe prodotto l'egemonia della sinistra. Lo attesta un articolo del 10 settembre del 2022, segnato da un titolo in cui vi sono più stereotipi che parole: *Zeffirelli, che la cupa sinistra odiava perché era bravo e amava la bellezza*[1]. Lo scritto, a firma di Andrea Minuz, muove da *Franco Zeffirelli Conformista ribelle*, un documentario di Anselma Dell'Olio che persegue l'obiettivo di rivalutare il controverso regista toscano. Sulla base di quanto vi emerge, Minuz si spinge a parlare di uno *"spirito rinascimentale"* di Zeffirelli, sostanziato dall'idea *"che l'arte non abbia a che fare solo con ispirazioni, trastulli, esigenze interiori, ma con il 'mestiere', col saper far bene quello che ti commissionano"*. Per non dire del tentativo di *"parlare a tutti"*, sì da *"rendere accessibili"* ai più *"i classici"*. Intenti simili sembrano tutt'altro che disdicevoli e, soprattutto in campo cinematografico, una certa dose di professionismo risulta necessaria. Tanto più che in giro non manca un'autorialità velleitaria, del tutto incapace di produrre nuovi linguaggi. Va però ricordato che, tra i rilievi mossi a Zeffirelli, vi erano proprio i modi scelti per arrivare al grande pubblico. Si pensi al film *The Champ* - Il campione (1979), fortemente attraversato dall'esigenza di far commuovere, sino alle lacrime, lo spettatore. Al riguardo Tullio Kezich osservava l'adozione della via più facile, quella di *"far piangere gli attori in modo che la lacrima si comunichi per empatia"*[2]. Certo, qui siamo ancora nel campo dell'opinabile: neppure un critico assai autorevole può dire la parola definitiva su un regista o sui suoi film. Ma se non ci si confronta con le riserve più argomentate, il discorso risulta debole. Inoltre, verso la fine dell'articolo Minuz dà corpo a quanto promesso nel titolo, introducendo osservazioni più adatte a un rozzo talk show che alla critica cinematografica. Infatti, egli si esprime così: *"Fu insomma un grande irregolare, bravissimo a litigare con tutti, innamorato dell'arte e della vita nella loro forma più gioiosa, certo incapace di venire a patti con la tetraggine del comunismo e l'idea di un'arte al servizio del popolo o della rivoluzione"*. Preso dal furore polemico, Minuz rivende il vieto luogo comune della sinistra musona e, senza rendersene conto, si espone a fondate obiezioni. Chi conosce i suoi scritti sa benissimo che pure lui subordina l'arte a una causa politica. Quale? La illustrano gli articoli in cui assume il ruolo di fustigatore dei costumi. Ad esempio, *L'indignazione a senso unico del red carpet di Venezia*[3] (2 settembre 2024) in cui, mantenendo il tono dell'irrisione, si scaglia contro le persone di cinema che contestano i crimini israeliani. Anzitutto egli rimprovera loro di seguire una moda, non dissimile da quelle che riguardano il vestiario (*"cosa indosso sul red carpet per tenere insieme eleganza e indignazione?"*). In secondo luogo, li rampogna per omessa denuncia nei confronti di Hamas. In linea di massima, si potrebbe benissimo discutere di questi appunti: perché il dibattito dev'essere libero e per verificarne la fondatezza. Sennonché alcune formulazioni, atte a suggerire un autentico collateralismo tra gli artisti indignati e la suddetta organizzazione fondamentalista, inficiano il discorso. Per dire, criticando un appello firmato da *"oltre settecento tra artisti, tecnici, professionisti del cinema"*, Minuz indica i riferimenti all'apartheid e al sistema di oppressione coloniale di Israele come passaggi che *"starebbero bene nello statuto di Hamas"*. Ciò fa trasecolare. Può essere che non abbia mai letto i corposi rapporti di Amnesty International, volti ad analizzare *"la discriminazione istituzionalizzata e sistematica di Israele*

segue a pag. successiva

Franco Zeffirelli, pseudonimo di Gian Franco Corsi (Firenze, 1923 – Roma, 2019)

Nel primo red carpet dell'81esima edizione, quello per il film di Valerio Mastandrea "Nonostante" (film di apertura della sezione Orizzonti), Lino Musella e Laura Morante hanno manifestato silenziosamente contro la guerra in Palestina. Musella indossando una maglietta con scritto "Free Palestine", Morante mostrando un ventaglio con scritto "Stop the Gaza genocide". Mentre (dal sito de Il Foglio): "L'indignazione a senso unico del red carpet di Venezia" di Andrea Minuz (02 set 2024). I messaggi che non arriveranno dal Festival contro gli orrori di Hamas tra magliette e ventagli pro Palestina".

1 https://www.ilfoglio.it/cinema/2022/09/10/news/zeffirelli-che-la-cupa-sinistra-odiava-perche-era-bravo-e-amava-la-bellezza-4411079/.

2 *Tullio Kezich, Il nuovissimo millefilm. Cinque anni al cinema 1977-1982, Mondadori 1983, pagina 89.*

3 https://www.ilfoglio.it/esteri/2024/09/02/news/l-indignazione-a-senso-unico-del-red-carpet-di-venezia-6896823/

segue da pag. precedente

contro i palestinesi"[4]? L'impressione è che, sul punto, egli si allinei a quei commentatori del suo giornale che respingono qualsiasi obiezione all'operato israeliano, a prescindere dalla fonte. E meno male che si lamenta di chi, in ere geologiche lontane, poneva l'arte al servizio del comunismo! Viene il sospetto che, nel rapporto con le diverse forme espressive, *Il Foglio* superi di gran lunga lo schematismo dei quotidiani della sinistra che fu. E' vero, per avere piena conferma di questa percezione occorrerebbe una lunga ricerca in emeroteca, ma a rafforzarla ci pensano gli articoli di un'altra importante firma del quotidiano: Mariarosa Mancuso. Quest'ultima, glielo riconosciamo, non manca di doti di scrittura. La sua è una prosa fluida è scintillante, quasi sempre capace di catturare l'attenzione di chi legge. Tuttavia, nei suoi scritti risulta quasi assente l'indole analitica. Di rado Mancuso propone la lettura puntuale di un film, preferendo inoltrarsi in infinite – e tutt'altro che innocenti - divagazioni. Si pensi a come ha recensito[5] *La terra degli uomini rossi* – Birdwathcers (2008) di Marco Bechis, incentrato sulla resistenza della popolazione Guaranì-Kajowà del Mato Grosso contro i fazendeiros. Contrapponendosi al pubblico del Festival di Venezia, che gli ha riservato applausi commossi, ella chiude il pezzo con le seguenti parole: *"Noi che siamo un po' più cinici e non troppo dispiaciuti che sull'isola di Manhattan, acquistata dai nativi americani per una manciata di perline, risplendono le mille luci di New York, non abbiamo versato neanche una lacrima. E ora attendiamo sereni la lapidazione"*. In sostanza, qui affiora una delle principali coordinate politico-culturali del giornale: la difesa a spada tratta della civiltà occidentale, ritenuta sempre e comunque portatrice di progresso. A ciò si aggiunge l'infondata rivendicazione di anticonformismo di chi, contrastando il necessario riconoscimento dei lati oscuri del nostro mondo, pensa di elevarsi al di sopra della massa. Proprio alla luce di un precedente siffatto, non siamo rimasti sorpresi dalle parole che Mancuso ha riservato a *The voice of Hind Rajab* (2025), opera diretta da Kawtar ibn Haniyya. Anche perché gli espedienti retorici sono praticamente gli stessi, già confermati nel titolo del breve scritto: *Far singhiozzare non basta per vincere il Leone d'oro. Né per fare cinema*[6] (5 settembre 2025). Ancora una volta la giornalista veste i panni di chi scuote un volgo sin troppo emotivo. Portando avanti un'autentica crociata, arriva a distorcere non poco la vicenda realmente accaduta da cui muove il film. Nel pezzo parla di una *"bambina di cinque anni che chiedeva aiuto alla Mezzaluna rossa da una macchina, attorno i familiari morti"*, dimenticandosi di riferire che questi sono stati uccisi dall'esercito israeliano. In più, riporta scorrettamente la stessa dinamica che ha portato alla morte della piccola, accennando a *"regole e protocolli"* che avrebbero impedito alla Mezzaluna di intervenire tempestivamente. Ovviamente, trascura di precisare che a porre fine a una così giovane vita sono stati, di nuovo, i soldati israeliani. Ma Mancuso va molto oltre, non vergognandosi di proporre queste argomentazioni: *"Vediamo sullo schermo la foto della bambina, vestita della festa con la coroncina. E giù singhiozzi, senza pensare che di lì a qualche anno le avrebbero imposto di non mostrare neppure una ciocca di capelli"*. E ancora: *"A nessuno è passato per la testa che la bambina cresciuta avrebbe dovuto sottomettersi a maschi senza autocontrollo, celando allegria e sensualità"*. In queste parole non pochi hanno trovato un pregiudizio antislamico, nonché un richiamo strumentale all'oppressione femminile. Lo stesso che, in tempi recenti, ha portato a usare la tematica della liberazione della donna per giustificare guerre basate su ben altri obiettivi. Ma di risvolti ce ne sono altri, persino più inquietanti. Dando per scontato che la bambina fosse destinata a una vita d'inferno, si relativizza la sua precoce scomparsa. Anche per questa via, oltre che per mezzo delle omissioni, si attenuano le responsabilità dell'esercito israeliano.

Stefano Macera

4 *Amnesty International, L'apartheid di Israele contro i Palestinesi. Crudele sistema di dominazione e crimine contro l'umanità, 2022, in https://www.amnesty.it/apartheid-israeliano-contro-i-palestinesi-un-crudele-sistema-di-dominazione-e-un-crimine-contro-lumanita/.*

5 *Mariarosa Mancuso, Nuovo Cinema Mancuso, Bur 2012, pagina 324.*

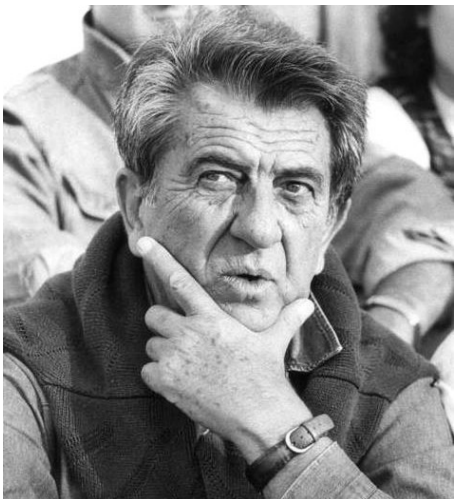
6 *https://www.ilfoglio.it/cinema/2025/09/05/news/far-singhiozzare-non-basta-per-vincere-il-leone-d-oro-ne-per-fare-cinema-8057217/*

Nanni Loy a 100 anni dalla nascita, un ricordo per un gramsciano creatore di maschere

Tonino De Pace

Nanni Loy il 23 ottobre 2025 avrebbe compiuto cento anni. Ma invece nell'agosto scorso ne sono trascorsi venticinque dalla sua scomparsa.
Aveva fatto parte come autore e regista di cinema e di televisione, scrittore di sceneggiature, di quella generazione di mezzo che aveva tratto insegnamenti e nutrimento intellettuale dal neorealismo al cinema e da quella letteratura che era proliferata dopo la Resistenza che raccontava insieme al dolore delle perdite, l'energia della ricostruzione che non era solo quella fisica e materiale, ma anche morale e politica. In altre parole, c'era da ricominciare un lavoro sugli italiani dopo quello dell'eco mazziniano post-risorgimentale. Quindi sarebbe spettato ad autori come Maselli, Rosi, Monicelli, Germi, Loy e gli altri di quella ricca e prolifica generazione post neorealista, post rosselliniana e post zavattiniana a ricomporre, su quelle nuove istanze che si erano costruite sulle macerie della guerra, una nuova coscienza degli italiani, atteso che il cinema in quegli anni soprattutto, in un processo carsico e invisibile, costituiva e costruiva quella coscienza politica che avrebbe dato luogo al cinema degli autori della generazione ancora successiva (Bertolucci, Bellocchio ...).
Nanni Loy fu un inventore di situazioni e il suo ricordo è forse più legato ai suoi lavori televisivi, dirompenti, beffardi, canzonatori, cronachistici, amari e profondamente veri, benché a volte costruiti su quella falsità che fa germogliare il vero, piuttosto che al cinema dove invece operò con ingegno, come sempre, con originalità come accade agli artisti di levatura.
Dopo due coregie con Gianni Puccini, in una ideale comunanza di intenti che lo legava a Monicelli con il quale condivideva quella ironia acida più spiccata e onnipresente nel regista toscano, ma non meno incisiva nel sardo Loy, girò il sequel, diciamo oggi, de *I soliti ignoti*. Come in ogni serialità – che dunque non è invenzione dei nostri tempi – qualcosa muta e se i personaggi sono gli stessi è anche vero che viene meno il personaggio di Mastroianni, ma arriva Nino Manfredi in una ideale staffetta che sta tutta dentro la capacità rigenerativa del cinema italiano di quegli anni. *Audace colpo dei soliti ignoti* del 1959, pur ricalcando le *gesta* dei casalinghi malfattori, sa offrire la gradevolezza e il ritmo del racconto in un clima da commedia che non troppo si discosta da quello da cui prende le mosse. Un film dai pregi notevoli che resta un pezzo di storia del nostro cinema la cui fama è ovviamente coperta dal più famoso primo episodio. D'altronde Loy si era diplomato al Centro Sperimentale e aveva vissuto quell'epoca ricca ed *eroica* di un cinema nel quale esordienti come Nanni Loy lavoravano gratis o appena pagati in un clima creativamente fecondo, ma economicamente depresso. Per guadagnarsi da vivere, oltre alla vita sui set per acquisire esperienza o pochi spiccioli, fece anche la controfigura e capitò di farla anche di Anna Magnani. Erano altri tempi. Ma quei tempi negli anni '60 mutarono in quel nuovo ambiente del boom economico, periodo irripetibile negli anni successivi. E fu proprio in quei primi anni del ricco decennio che Loy avrebbe girato il film che sicuramente, insieme a *Detenuto in attesa di giudizio* del 1971, lo avrebbe reso più famoso. *Le quattro giornate di Napoli* del 1962, è uno dei pochi film che hanno raccontato la Resistenza al sud. Al contempo ha contribuito a mantenere vivo il ricordo dell'insurrezione napoletana. Un film corale che serve a reinterpretare lo spirito solidale della Resistenza. La città diventa quindi protagonista del racconto e le microstorie dei suoi popolani ricompongono un quadro drammatico che riflette il soggetto scritto da Vasco Pratolini tratto dal libro del

segue a pag. successiva


Nanni Loy, (Cagliari 1925 – Fiumicino, 1995)

"Audace colpo dei soliti ignoti" (1959)

"Le quattro giornate di Napoli" (1962)

segue da pag. precedente

'56 del giornalista Aldo De Jaco *La città insorge: le quattro giornate di Napoli*. Dunque, il film è Napoli e il suo popolo di scugnizzi che diventano eroici combattenti dai nomi dimenticati. Ma la sua genialità inventiva, intanto, si manifestava in televisione con il dirompente *Specchio segreto*, una televisione sperimentale e rischiosa che Loy ha trattato con eleganza e con criterio didattico-educativo. È stato un programma televisivo tra i più visti all'epoca della sua messa in onda negli ultimi mesi dell'anno 1964. Una *candid-camera*, personaggi sempre surreali interpretati dallo stesso Loy che interagivano con occasionali persone incontrate laddove si metteva in scena una situazione ai limiti del reale. Il tipo che inzuppava la brioche nel cappuccino del suo vicino di bancone o il barbiere a cui tremava la mano, un taccheggiatore nei grandi magazzini che si fa scoprire dal sorvegliante con il quale intavola una curiosa e surreale chiacchierata. In altre parole, si trattava di un programma dal cui effetto spettacolare si coglievano tratti di costume e si traevano conclusioni sulle condizioni di un Paese che stava vivendo i primissimi sintomi di una modernità incombente, ma ancora legata ad una tradizione che era quella di un'Italia con una sorta di purezza d'animo oggi ormai introvabile. *Specchio segreto* e *Marcovaldo*, dove Loy fu attore per la regia di Giuseppe Bennati, fu uno sceneggiato televisivo tratto dagli omonimi racconti di Italo Calvino. Andato in onda nella primavera del 1970 raccontava la quotidianità svagata del personaggio immerso nella metropoli industriale, ma attratto dalla piccola magia del mondo.

Ma in quegli anni il lavoro di Nanni Loy fu diretto anche verso il cinema, che restò un amore mai abbandonato.

"Café Express" (1980)

"Mi manda Picone" (1983)

"Scugnizzi" (1989)

"Pacco, doppio pacco e contropaccotto" (1993)

Ne *Il padre di famiglia* del 1967, al quale avrebbe dovuto partecipare Totò che purtroppo morì nell'aprile di quell'anno, le istanze di una famiglia che prova a vivere con idee progressiste sono al centro della storia tra modelli educativi e forme patriarcali ancora molto presenti. Nel 1971 *Detenuto in attesa di giudizio* ebbe il merito di sollevare il tema di una giustizia lenta e disperante per chi si trova invischiato, suo malgrado, tra i suoi rigidi e lenti meccanismi. Dopo molti anni di assenza per avere lavorato in Svezia, Giuseppe Di Noi torna in Italia e al confine viene arrestato. Uscirà da questo evento trasformato nel fisico e nella mente. *Detenuto in attesa di giudizio* è un film disperato, che tocca i nervi sensibili di un Paese che ancora non ha saputo porre rimedio a problemi drammatici come quello raccontato nel film. Un racconto che a 50 e più anni di distanza resta attualissimo, poiché ancora non risolti i nodi che stanno all'origine. Partecipò con un suo episodio al satirico e velenoso *Signori e signore buonanotte* insieme ad altri registi e autori tra cui Scola, Monicelli, Benvenuti, Comencini, Magni e Pirro.

Del 1980 è *Cafè express* e del 1982 *Mi manda Picone*. Due film che sembrano riesumare in qualche modo i temi mai del tutto abbandonati del neorealismo, ora illuminato da un tocco di commedia e quanto al secondo film anche di una condizione surreale sempre più o meno presente nella poetica del regista sardo. Due titoli che hanno segnato ancora una volta la storia del nostro cinema. Nel primo un gigantesco Nino Manfredi venditore clandestino di caffè e bibite sui treni della notte rappresenta quell'Italia diseredata e invisibile che diventerà anticamera di una profonda e oscurissima, oltre che sconosciuta,

Napoli nel successivo film del 1982. Una specie di reazione spontanea al progressivo abbandono di ogni soluzione per quei *brutti, sporchi e cattivi* cittadini di un'Italia abbandonata quasi a sé stessa.

E se *Scugnizzi* del 1989 è una riflessione sulla Napoli della camorra vista attraverso alcuni giovani detenuti del carcere minorile di Nisida, i toni della commedia sarebbero tornati a tutto tondo negli altri due film uno precedente e uno successivo a *Scugnizzi*.

Amici miei atto III del 1985 fu un omaggio, in verità un po' stanco, al cinema del maestro di quella generazione che fu Monicelli e un addio malinconico a quei personaggi zingareschi che l'idea di Germi aveva creato e lui aveva messo in scena così brillantemente. *Pacco, doppio pacco e contropaccotto*, film del 1993 con il quale si sarebbe congedato dal cinema e dal suo pubblico, torna con una serie di episodi dagli accenti grotteschi in quella Napoli delle truffe e del malaffare, della piccola malvivenza. Una Napoli di simpatici imbroglioni che praticano il mestiere con molta professionalità.

Una gran bella filmografia quella di Nanni Loy, intellettuale finissimo e dagli spunti originali. Fu un creatore di maschere e di situazioni ai limiti di una realtà che ci appartiene. Unì la tradizione del passato con le istanze di un costume che si evolveva, cogliendo i segni nascosti di una arretratezza di norme e comportamenti che facevano dell'Italia un Paese eternamente provinciale, ma che sapeva avere slanci di umanità incredibili. E il suo sguardo fu sempre rivolto a questi personaggi dimenticati, che vivevano dentro una qualche oscurità. Il suo cinema gettava una luce speciale sui loro visi per farli diventare antieroi da comprendere e con i quali solidarizzare. Nanni Loy fu rappresentante di quella migliore sinistra intellettuale, gramsciana nel suo operare, e fantasioso nella pratica di un cinema che resta importante, tra le parti più belle e più interessanti della nostra già molto bella storia del cinema.

Tonino De Pace

Claudia Cardinale

«Quando ride, i suoi occhi diventano due fessure nere. Scintillanti con qualche cosa di monellesco, di scatenato, di intenso, di meridionale»
(Alberto Moravia)

Claudia Cardinale è una «bellezza in pari tempo solare e notturna, delicata e incisiva, enigmatica e inquietante»
(Gian Piero Brunetta)

«La più bella invenzione italiana [...] dopo gli spaghetti»
(David Niven)

Nino Genovese

Nella deliziosa commedia *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli, con interpreti come Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Renato Salvatori e Totò, compare per la prima volta, in un film italiano (in precedenza, aveva lavorato in due film francesi), Claudia Cardinale, nel ruolo della siciliana Carmelina Nicosia, sorella di "Ferribotte" (interpretato da Tiberio Murgia, attore sardo che, però, ha sempre interpretato il ruolo di siciliano).

In realtà Claudia Cardinale (Claude Joséphine Rose Cardinale è il suo nome completo) era nata il 15 aprile 1938 a La Goletta/Tunisi ed è morta il 23 settembre a Nemours (Francia), all'età di 87 anni; ma sicuramente le sue radici sono siciliane poiché i genitori – Francesco Cardinale e Yolanda Greco – erano figli di famiglie siciliane emigrate nel Nord Africa da diverse generazioni: la madre, nata a Tripoli (quando la Tripolitania era italiana), era originaria di Trapani, mentre i nonni paterni provenivano da Isola delle Femmine (Palermo).

Cresciuta fra Tunisi e La Goletta, parlava, sin da piccola, l'arabo, il francese e il siciliano (con cui comunicava in famiglia), mentre, sostanzialmente, conosceva poco l'italiano.

Nel 1957, durante la "Settimana del Cinema Italiano" a Tunisi, vinse il Concorso per la «più bella italiana di Tunisi», che le valse come premio un viaggio a Venezia, durante lo svolgimento della "Mostra d'Arte Cinematografica Internazionale"; qui, naturalmente, non passò inosservata.

Tornò a Tunisi, incinta, in seguito a una "relazione terribile" (così lei – che aveva allora solo 16 anni – la definisce) con un uomo più grande di lei, dando alla luce, il 18 ottobre 1958, il figlio Patrick (che, nei primi tempi, in un ambiente pur sempre abbastanza gretto e retrivo come quello dell'Italia degli anni Cinquanta, presentava come il piccolo fratellino).

Per fortuna, entrò poi nelle grazie di Franco Cristaldi, che l'assunse nella sua "Vides Cinematografica", facendole interpretare diversi, importanti film ed intraprendendo poi con lei una lunga relazione, che sfocerà nel matrimonio avvenuto nel 1966 ad Atlanta (Usa), dato che Cristaldi era già sposato.

Il successo ottenuto con la piccola parte de *I soliti ignoti* di Mario Monicelli (candidato al "Premio Oscar" come "miglior film in lingua straniera"), cui fece poi seguito il *sequel Audace colpo dei soliti ignoti*, diretto nel 1959 da Nanni Loy, fece conoscere l'attrice e le procurò diversi ruoli, in film come *Il Magistrato* (1959) di Luigi Zampa, e – soprattutto – in *Un Maledetto imbroglio* (1959) di Pietro Germi. Nel '60 sono annoverati diversi film significativi ed importanti, come *Il Bell'Antonio* di Mauro Bolognini, accanto a Marcello Mastroianni (che si innamorò di lei, non ricambiato), e *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti; ed anche *I Delfini* di Citto Maselli, con Tomas Milian. Con Mauro Bolognini iniziò un rapporto professionale assai proficuo, con cinque film, tra cui *Senilità* (1962) e – soprattutto, l'anno prima – La *Viaccia* (1961), in cui avvenne l'incontro con Jean-Paul Belmondo, con cui girerà poi, in Francia, l'avventuroso *Cartouche* (1962) di Philippe De Broca, e *Il Clan dei Marsigliesi* (1972) di José Giovanni; al bellissimo *La Ragazza con la valigia* (1961) di Valerio Zurlini farà seguito un'altra... ragazza, *La Ragazza di Bube* (1963) di Luigi Comencini. In effetti, il 1963 è per Claudia Cardinale un anno particolarmente importante, perché gira contemporaneamente *Il Gattopardo* di Luchino Visconti (con cui, nel 1965, interpreterà anche *Vaghe stelle dell'Orsa*)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e *8 ½* di Federico Fellini, due grandi maestri del cinema e due capolavori che entrano di diritto nella storia del cinema mondiale.

Fellini fu il primo a non volerla doppiata e la fece recitare con la sua voce rauca e sensuale, di cui si avvarrà poi in tutti gli altri film; tra cui ricordiamo *Il Magnifico cornuto* (1964) di Antonio Pietrangeli, con Ugo Tognazzi; *Bello, onesto, emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata* (1971) di Luigi Zampa, con Alberto Sordi.

Il successo ottenuto con le sue interpretazioni suscitò l'interesse degli Stati Uniti, di quel mondo hollywoodiano, cioè, su cui le attrici italiane hanno sempre esercitato una notevole attrazione, a partire da Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Anna Magnani, Alida Valli; ma anche, in tempi più recenti, Monica Bellucci, Valeria Golino, Asia Argento…

Rimase tre anni negli Stati Uniti, con tanti film interpretati, tra cui il famoso *La Pantera rosa* (1963) di Blake Edwards, con Peter Sellers e David Niven (che la definì «la più bella invenzione italiana […] dopo gli spaghetti»), cui fece seguito, trent'anni dopo, *Il figlio della pantera rosa* (1993), diretto sempre da Blake Edwards; *I Professionisti* (1966), ottimo *western* di Richard Brooks, accanto a quel Burt Lancaster con cui aveva lavorato ne *Il Gattopardo* e, poi, lavorerà anche in *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) di Luchino Visconti; *Il Circo e la sua grande avventura* (1964) di Henry Hathaway, con John Wayne e Rita Hayworth.

Ma, in effetti, Claudia Cardinale ha avuto il piacere di affiancare, in tanti film importanti, oltre a Burt Lancaster e Alain Delon, attori del calibro di John Wayne, Sean Connery, Omar Sharif, Orson Welles, Eli Wallack, Peter Finch, Anthony Quinn, Jean-Paul Belmondo, Jack Palance, David Niven, Jack Lemmon, Anthony Quinn, Jason Robards (per citare solo gli stranieri) e di lavorare con registi come Abel Gance, Blake Edwards, Werner Herzog, Manoel De Oliveira, ecc.

Nel '68 c'è il successo incredibile de *Il Giorno della civetta*, tratto da Leonardo Sciascia e diretto da Damiano Damiani, con Franco Nero (e con una bella *performance* di un attore caratterista come il messinese Tano Cimarosa, poi interprete di tanti film); quindi, *Nell'anno del Signore* (1969) di Luigi Magni, e l'anno prima *C'era una volta il West* (1968), in cui Sergio Leone ricostruisce l'epopea indomita e avventurosa del Far West americano meglio di quanto avrebbe potuto fare un regista statunitense, attraverso lo sguardo magnetico ed affascinante della protagonista, che si posa su un paesaggio tipico del Far West americano, attraversando lo schermo e giungendo fino a noi in tutta la sua pregnanza visiva.

Dopo il già citato *Cartouche* (1962), Claudia Cardinale ritornerà nell'amata Francia per girare un *western* "al femminile", *Le Pistolere* (1971), accanto a Brigitte Bardot, idolo della sua infanzia: un film pubblicizzato con la presenza delle due grandi "B.B." e "C.C."

Quindi, nel 1975, dopo aver lasciato Cristaldi, inizia una relazione professionale (che poi diventa sentimentale, durando tutta la vita) con Pasquale Squitieri, che la dirige nei *Guappi* (1974), *Il Prefetto di ferro* (1977), *Corleone* (1978), *Claretta* (1984).

E ricordiamo ancora un bellissimo *Enrico IV* (1984), tratto da Luigi Pirandello e diretto da Marco Bellocchio, con Marcello Mastroianni; e *La Storia* (1986, dal romanzo omonimo di Elsa Morante) di Luigi Comencini.

Infatti, durante la sua lunga carriera, Claudia Cardinale ha interpretato più di 150 film, spaziando – come abbiamo visto – in vari generi cinematografici, dalla commedia ai *western*, da film drammatici a film storici, lavorando con grandi registi ed interpretando tanti ruoli significativi, anche per la televisione.

Ma – nell'immaginario collettivo della gente – rimane indelebile il *walzer* ballato con il Principe di Salina, interpretato da Burt Lancaster, e subito dopo con il nipote Tancredi (Alain Delon), nella famosa, indimenticabile scena de *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, con cui fece innamorare il mondo, a proposito del quale Gian Piero Brunetta (nella sua *Storia del cinema italiano*) scrive: «L'interpretazione di Angelica nel *Gattopardo* la consacra in modo definitivo come stella di prima grandezza e quella di *Vaghe stelle dell'Orsa* […] dà la misura delle sue capacità drammatiche, affiancandola sul piano internazionale a Sophia Loren»; ed ancora: «L'attrice possiede una bellezza in pari tempo solare e notturna, limpida, misteriosa e inquietante […]. Vuole essere libera e indipendente, incarna un tipo di donna battagliera e volitiva […]».

In tale famosa scena, che si svolge all'interno del sontuoso Palazzo Valguarnera - Gangi di Palermo, la bella Angelica balla con Burt Lancaster, il quale, poi, la cede ad Alain Delon, in una sequenza che assume il significato metaforico del passaggio dal vecchio al nuovo, dal passato ancora fascinoso, ma stantìo, al futuro, pieno di ideali, sogni e di "vaghe promesse" (peraltro, nel suo caso, in gran parte mantenute)!…

Nel febbraio 2011 il quotidiano statunitense *Los Angeles Times* l'ha nominata fra le 50 donne più belle della storia del cinema di tutti i tempi.

Numerosi sono, naturalmente, i Premi vinti, tra cui il "Premio Pasinetti" come "Migliore attrice" alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia per *Claretta*, diretto da Pasquale Squitieri; cinque "David di Donatello"; cinque "Nastri d'Argento"; tre "Globi d'oro"; una "Grolla d'oro" come Migliore attrice; un "Premio Barocco" (conferito a personalità dell'arte e della comunicazione, a Gallipoli simbolo per eccellenza dell'arte e della cultura barocca); un "Leone d'oro" alla carriera alla Mostra d'Arte Cinematografica Internazionale di Venezia, un "Orso d'oro" alla carriera al Festival di Berlino, e così via: insomma, un *palmarès* davvero di tutto rispetto, a dimostrazione – se ce ne fosse bisogno – di una carriera prestigiosa, ricca di notevoli prestazioni artistiche e di grandi riconoscimenti, anche di carattere internazionale.

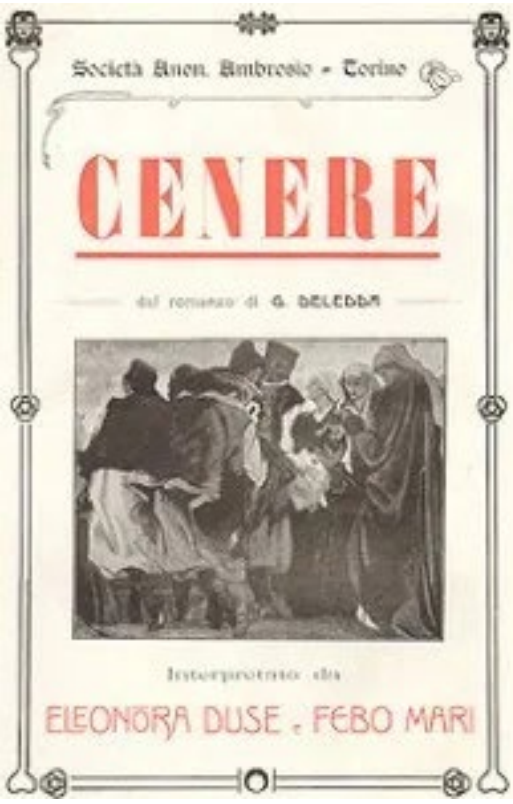
Nino Genovese

Eleonora Duse prima del film di Marcello

Daniele Poto

Il film di Pietro Marcello ci mostra Eleonora Duse sul viale del tramonto. Quando, con atteggiamento patriottico, si reca al fronte per dare sostegno ai soldati in trincea nella Prima guerra mondiale, ormai quasi al suo epilogo, la leggendaria attrice delle scene italiane ha 59 anni che, per l'aspettativa di vita dell'epoca, corrispondono grosso modo ai 70 anni odierni. Ha esperito già le esperienze più importanti della propria vita: una prestigiosa carriera teatrale e un unico irripetibile film nel cinema muto (*Cenere*, 1916), cronologicamente per la storia della celluloide senza alcuna speranza di inoltrarsi in quello sonoro moderno dove le sue spiccate capacità interpretative ben altrimenti avrebbero potuto rifulgere. Il gran merito di Marcello è di parlarci del momento di crisi e non dell'apogeo, insufflando nello spettatore un grande potere evocativo: la voglia di conoscere il prima più che il dopo attraverso il durante. Cioè, l'arco di vita brillante, le doti teatrali, la capacità di gestire il successo, il lungo legame con D'Annunzio. Una recente mostra da poco conclusa nel centro di Roma ci ha mostrato le cosiddette *Invisibili* del cinema, cioè tutte quelle attrici-registe-impresarie-produttrici-sceneggiatrici, che hanno movimentato l'inizio del Novecento con il cinema muto, ricavandone scarsa popolarità, spesso all'"ombra di uomini ingombranti e decisamente più popolari. All'anonimato forse sfugge la sola Lyda Borelli, decisamente di un'altra generazione rispetto a Duse (26 anni di meno) che pure, nonostante la differenza di età, le recitò fianco a fianco in teatro e che, con un precoce ritiro, continuò ad alimentare il proprio mito. Eleonora Duse sfiorò il cinema. La storia del film si dipana esattamente un anno dopo gli ultimi ciak di *Cenere*, tratto dall'omonimo romanzo (1904) del Premio *Nobel* Grazia Deledda. Un unicum cinematografico degno di nota con un soggetto che sfuggiva ai soliti temi dell'attrice, ormai in età matura. L'Ambrosio film si affidò a un progetto di Febo Mari, regista e principale interprete maschile, che, per far fronte alle spese, trasportò a proprio uso e consumo l'originale ambientazione sarda (originariamente Fonni). Aria di casa visto che la centrale produttiva era a Torino: trasferimenti tra Ala di Stura e Balme, ovvero le valle di Lanzo. Alle falde del Gennargentu secondo la versione di comodo si sviluppa una storia lacrimosa che cerca di nascondere gli anni della diva per rispondere alle esigenze dello script che la vede nella parte di una madre che partorisce un figlio illegittimo. In stato di povertà preferisce affidarlo al padre naturale e alla moglie. Potrebbero ricongiungersi più tardi quando Anania, il figlio della colpa, fattosi uomo e fidanzato con Margherita, scoperte le miserevoli condizioni di vita della madre reale, proverà a vivere con lei, incontrando però il diniego della moglie Margherita. L'orgogliosa Rosalia, appreso dello scacco, disillusa e rassegnata alla solitudine, si uccide. Ironia di una sorte bizzarra il figlio sarebbe stato disposto a lasciare la fidanzata per coronare il disegno della riunificazione pacificatrice. Sono 37 minuti di cinema strappacuore in cui ci rimane impressa la forte connotazione sarda, decisamente folclorica. Eleonora Duse a tratti nasconde le proprie fattezze dietro un velo. Eppure, *Cenere* rappresenta il punto di ripartenza della carriera, perlomeno dal punto di vista del seguito teatrale, dopo anni di sabbatico. Tra l'altro la sceneggiatura del film è proprio farina del suo sacco. Il tema dell'amore filiale per la mamma domina il tema drammatico e idealmente consegna il testimone a Marcello. Perché, dopo quell'isolato episodio di cinema Eleonora Duse si rituffa appieno nel teatro dopo un'assenza durata circa dieci anni. Il ritorno è trionfale con uno dei suoi abituali cavalli di battaglia, *La donna del mare* di Ibsen. Ma è quasi l'ultimo trionfo mentre la dovuta enfasi cinematografica prelude all'incontro/scontro polemico con Sarah Bernhardt grande diva internazionale che l'ammonisce su un mondo (e un teatro) che cambia, invitandola a non rimanere inerte di fronte alla tragedia della grande guerra e ai primi albori del fascismo. Match tra regine di formidabile personalità. Ma questa rentrèe ci permette anche di tornare a familiarizzare con attori che segnarono un'epoca. Eleonora Duse fa compagnia con Ermete Zacconi, praticamente suo coetaneo, affermato prim'attore dell'epoca, che, dopo una gavetta come capocomico,

segue a pag. successiva



"Cenere" film muto del 1916 diretto ed interpretato da Febo Mari e interpretato da Eleonora Duse, tratto dall'omonimo romanzo del 1904 della scrittrice Grazia Deledda

segue da pag. precedente

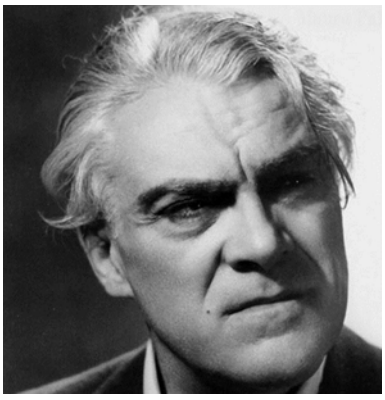
sperimentò i principali testi dell'epoca in un repertorio che andava da Shakespeare, Tolstoi, Giacosa, Maeterlinck. Zacconi fece sodalizio con Duse nel 1899 e tornò a collaborare con lei come primo attore nel 1922, già molto avanti nell'età. A differenza dell'attrice, Zacconi ebbe un'intensa carriera cinematografica con all'attivo ben 16 film nell'arco di 31 anni, attraversando due guerre, munito di un prestigioso albero genealogico da cui dipartono altre due grandi famiglie del mondo dello spettacolo: i Ricci e i Gassmann. Meno accademico e decisamente più estroso, legato fino all'ultimo alla Duse, fu Memo Benassi, attore giovane della compagnia. Fedele fino all'estremo saluto visto che fu testimone dell'ultima esibizione della sua impresaria nella tournée di Pittsburgh del 1924, dopo aver vissuto tutte

Eleonora Duse (Vigevano, 1858 – Pittsburgh, USA, 1924)

Ermete Zacconi (1857 – 1948). Nel film di Marcello, Zacconi è interpretato da Mimmo Borrelli

le difficili tappe del tentativo di rinascita. Nel suo ritorno Duse mette in gioco una profonda interiorità recitativa, riscoprendo il proprio talento con un'immedesimazione totale con i personaggi, meritando l'apprezzamento di Cechov e di Stanislavskij. Come sottolinea il film il punto di caduta della sua carriera fu l'eccessiva fiducia concessa al giovane autore Giacomo Rossetti Dubois. Spinta da un desiderio di rinnovamento Eleonora Duse cercò nuovi copioni, più moderni, forse suggestionata proprio dall'ammonimento della Bernhardt. E fu subito fiasco. In *Ecuba delle trincee*, goffo tentativo di cambiamento, sperimentò il più amaro insuccesso, paragonabile per clamore, a quello, indimenticabile e molto successivo, di *Un marziano a Roma* di Flaiano. La rappresentazione fu interrotta e portata a termine tra lazzi e fischi. Comincia la fase più tormentata della sua che era tornata in scena anche per sanare vistosi problemi economici. E qui Marcello mette in gioco gli incontri importanti della sua vita. Con D'Annunzio, che l'aveva ribattezzata *La Divina*, a cui chiede un testo per prendersi la rivincita su critica e pubblico, e Mussolini che le concede un vitalizio e le promette interessamento per il progetto di un Tempio per il teatro su progetto di Mariano Fortuny. Utopie velleitarie perché con D'Annunzio era rimasto solo un vago e generico affetto, come il film mostra esplicitamente in una scena di grande impatto drammatico, mentre l'interesse del Duce è solo rivolto al grande passato della Duse senza alcun affaccio sul futuro. Naturalmente la trama del film è ellittica e non può indugiare sui numerosi intrecci della vita della diva, tra cui possiamo citare il rapporto controverso di amore e odio con la collega Irma Gramatica che intrattenne una relazione con suo marito Tebaldo Marchetti e la relazione con Arrigo Boito. A dire della popolarità acquisita da questa leggendaria attrice persino l'onore di comparire sulla copertina di *Time* nel numero del 30 luglio 1923, quando il meglio si era già compiuto. In effetti dopo tanti anni di oblio il suo mito risplendeva più all'estero che in Italia. È per questo che il critico dell'epoca Hermann Bahr la definì *"la più grande attrice del mondo"*. Tra l'altro la Duse nel dopo guerra è un bell'esempio di *Made in Italy* perché nella sua carriera, sui palcoscenici di tutto il mondo, recitò sempre nella lingua natia. E Bruni Tedeschi è sua fedele rappresentazione perché nella sua recitazione *"duseggia"* quasi più del personaggio che interpreta. Un calco di recitazione spirituale, quello originale, quasi onirico, che non poteva spiccare nel cinema muto. In fin dei conti, un secolo dopo la sua morte, possiamo definirla l'incarnazione di una donna moderna e spregiudicata che a teatro prova a incrinare i miti fondanti della borghesia contemporanea in cui tutto ruota attorno al possesso di denaro. Focus su sesso (con la dovuta discrezione), famiglia, matrimonio, per cercare di identificare un possibile nuovo più ambizioso ruolo della donna. Significativo che tra le amicizie di Eleonora Duse figurino donne di straripante personalità come Sibilla Aleramo e Isadora Duncan. Non dimentichiamo che il diritto di voto all'altra metà dell'universo venne concesso solo 22 anni dopo la sua scomparsa.

Gabriele D'Annunzio (Nel film di Marcello è interpretato da Fausto Russo Alesi) e Eleonora Duse



Memo Benassi (1891 – 1957). Nel film di Marcello è , Benassi è interpretato da Vincenzo Nemolato

Daniele Poto

Jean Pierre Melville. L'armata degli eroi

Stefano Beccastrini

Tra i grandi maestri del Noir francese, nonché precursore riconosciuto della Nouvelle Vague, Jean-Pierre Melville resta un cineasta che sfugge a ogni classificazione, anche per aver fatto della più orgogliosa indipendenza la sua bandiera. Appassionato di cinema fin da bambino, imparò a farlo da autodidatta, producendosi da sé e tenendosi lontano da scuole, movimenti e sindacati, solitario come i disillusi protagonisti dei suoi film… Innamorato della Hollywood degli anni d'oro, ha saputo aggiornare la lezione del Noir classico con un approccio e uno stile profondamente personali.

Dalla presentazione di Melville a Roma

Prologo

Un americano a Parigi

Jean-Pierre Grumbach - questo il suo nome all'anagrafe - nacque a Parigi il 20 ottobre 1917 e vi è morto, troppo precocemente, il 2 agosto 1973. È considerato il maestro francese del Noir e uno dei precursori della Nouvelle Vague. Cinefilo fin dall'infanzia - a sei anni ricevette in dono dai genitori un proiettore - predilesse i film americani, e particolarmente, appunto, quelli di genere Noir. Arruolato nell'esercito nel 1937, dopo la sconfitta della Francia entrò nella Resistenza (ossia, nel leggendario Maquis). Dopo sei mesi, passati in carcere, fuggì in Inghilterra e partecipò poi alla campagna d'Italia nelle truppe gaulliste di *France libre*. Durante la clandestinità, adottò il nome di Melville in omaggio al grande romanziere (oltre che all'amore per il cinema, manifestava con entusiasmo anche quello per la letteratura degli Stati Uniti). Tornato alla vita civile, il rigido sistema sindacale dell'epoca lo obbligò a mettersi in proprio: la fondazione nel 1946 della propria casa di produzione, *l'Organisation générale cinématographique*, e la successiva costruzione di propri teatri di posa fecero di lui il cineasta indipendente per eccellenza del cinema francese. Si rese subito celebre con l'adattamento di un magnifico testo letterario di Vercors, *Le silence de la mer* (1949; Il silenzio del mare), severa meditazione sul periodo resistenziale. Girato con mezzi ridottissimi nella casa dello scrittore e senza neppure possedere i diritti del libro, il film si distinse subito per la fedeltà alla matrice letteraria, optando per forme di radicalità linguistica, quale l'onnipresenza della voce narrante, e per la fotografia di Henri Decaë, che diverrà presto il più fedele dei suoi collaboratori. Bene impressionato dal film, Jean Cocteau gli chiese di adattare un suo romanzo *Les enfants terribles* (1950; I ragazzi terribili). Nel 1956, Melville girò una delle sue opere più riuscite, *Bob le flambeur* (Bob il giocatore), sua prima incursione nel genere Noir. Il film, realizzato in totale autonomia produttiva e senza attori di richiamo, colpì i futuri autori della Nouvelle Vague, di cui *Bob le flambeur* è certamente uno dei principali precursori.

Jean-Pierre Melville (Parigi 1917 – Parigi 1973)

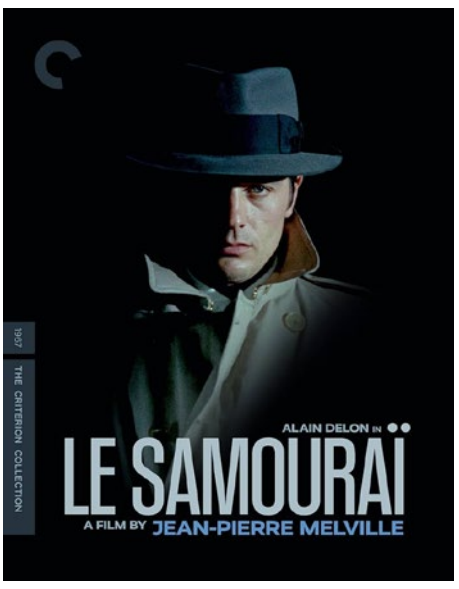
"Les enfants terribles" (1950)

"Bob il giocatore" (1956)

"Le silence de la mer" (1949)

Seguirono, poi, *Léon Morin, prêtre* (1961; "Léon Morin, prete. La carne e l'anima"), *Le doulos* (1963; "Lo spione") e *L'aîné des Ferchaux (1963*; "Lo sciacallo"), interpretati tutti da Jean-Paul Belmond. Melville iniziò, così, a lavorare con divi affermati, proseguendo con Lino Ventura in *Le deuxième souffle* (1966; "Tutte le ore feriscono… l'ultima uccide") e Alain Delon in *Le samouraï* (1967; "Frank Costello, faccia d'angelo": titolo italiano alquanto balordo, come spesso accade). Quest'ultimo film, forse il suo più bello, colpisce per la trama poliziesca estremamente

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

rarefatta, con il fatale conflitto tra polizia e criminalità che diventa pura astrazione visiva, contrapposizione più geometrico/estetica che spiritual/morale. Nel 1970, Melville ottenne il suo più grande successo con *Le cercle rouge* ("I senza nome"), che si avvale della presenza di Yves Montand, Alain Delon e Gian Maria Volonté nel ruolo di rapinatori braccati da un poliziotto interpretato da Bourvil.

L'armata degli eroi

Il film seguente si intitolò *L'armée des ombres* (1969; bellissimo titolo sciupato in Italia con un pessimo "L'armata degli eroi"): cupa, angosciante, desolata descrizione – largamente autobiografica – della vita quotidianamente difficile di un gruppo di resistenti dei quali fa parte Philippe Gerbier, un intellettuale antifascista interpretato da Lino Ventura (attore assai caro a Melville).

Il film si apre con un'epigrafe: "Tristi ricordi, siate comunque i benvenuti… voi siete la mia lontana giovinezza", seguita da un brano che ritrae una marcia nazista all'ombra dell'Arco di Trionfo: a quanto pare, la ripresa più costosa mai fatta in un film francese fino a quel momento. Lo racconta lo stesso Melville a Rui Nogueira in una lunga intervista pubblicata poi sotto forma di libro nel 1973, subito dopo la morte del regista (*Il cinema secondo Melville*, Le Mani, 1983). Arrestato dai nazisti, dopo una fuga rocambolesca, scampato a morte certa, Gerbier si riunisce ai suoi compagni a Marsiglia, ed ecco la prima decisione difficile, disumana: uccidere a sangue freddo il giovane delatore che ha causato il suo arresto. Prendono tempo, esitano, dibattono (davanti a lui) su quale metodo usare per eliminarlo. Scelgono alla fine lo strangolamento. Una scena che costituisce una radiografia implacabile della realtà ultima della guerra, e che mette in scena l'evento traumatico cui si sottopongono, loro malgrado, questi uomini, i quali da giusti si fanno giustizieri. Un atto da cui non si torna più indietro. Se non erano ombre già da prima, lo diventano certamente in quel momento. Le ombre sono i partigiani del Maquis, la cui resistenza contro l'occupazione nazista si svolge attraverso sabotaggi, ricerca di informazioni, soccorso ai soldati alleati. Una scelta "minimalista", accentuata dal carattere episodico della narrazione, che sacrifica la spettacolarità a favore del realismo.

Bella l'idea di annullare l'azione militare per lasciare solo il minimalismo quotidiano di piccoli atti, silenzi, sospensioni. La traduzione italiana falsifica il senso del film, che mostra ombre clandestine, e non "eroi".

In tutto quanto il cinema di Melville - sia in quello di genere Noir che in quello di genere Resistenziale - resta centrale l'idea di un codice d'onore, di un senso di abnegazione che sovrasta il destino individuale, in cui è difficile non vedere il peso che ha avuto nella sua vita l'esperienza della lotta partigiana.

Melville, come sempre, è affascinato dal "dietro le quinte", dove epiche sono le scelte e gli eroi sono tanto coraggiosi quanto travagliati. In questo senso, quest'opera sulla Resistenza è assolutamente inedita e contrassegna quel periodo che l'autore definisce come "implacabile sentire". Il tema delle difficili decisioni etiche dei combattenti per la Libertà, su cui ruota tutto il film, è un'altra costante del cinema melvilliano.

"L'armata degli eroi" (1969), Mathilde (Simone Signoret)

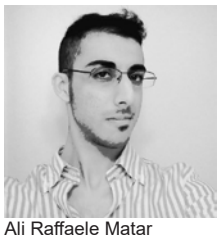
A riscattare questi partigiani dalla claustrofobia della loro angoscia e dalla loro disumanizzazione non sopraggiunge nemmeno lo spiraglio di un preambolo della futura vittoria finale. Melville conclude il film subito dopo l'uccisione di Mathilde (un episodio tremendo del film, su cui tornerò nell'Epilogo), con una serie di cartelli che descrivono le successive sorti degli altri protagonisti. Nessuno di loro sopravvivrà alla guerra. Nessuno di loro vedrà la Francia libera. Nei Noir di Melville era il Fato a giocare un ruolo determinante, qui è la Storia, ma il risultato non cambia: gli uomini vanno incontro al loro destino con la medesima, tragica ineluttabilità.

Epilogo. Mathilde, una gran donna

Nel gruppo dei partigiani marsigliesi che forma "l'armata delle ombre" c'è anche una donna, Mathilde (Simone Signoret, intensissima, di rara e straziante crudezza), la quale al pari degli uomini è coraggiosa e pronta a tutto. Anche a farsi volontariamente ammazzare dai propri compagni di lotta. È lei a tirare fuori Gerbier dalla prigione dopo il suo secondo arresto, subito prima della sua ricercata, voluta esecuzione. Si tratta di una sequenza terribile, quella che precede la scelta di Mathilde. Ella è stata dapprima catturata dai tedeschi ma poi rilasciata. La Gestapo vuole conoscere i nomi dei suoi complici e la ricatta minacciando di spedire sua figlia in un bordello. Mathilde, che fino a quel momento non ha avuto paura di nulla (morte compresa), dinnanzi a questa minaccia non può che vacillare. Pertanto, va eliminata. Gerbier si ritrova così coinvolto in questa atroce missione: uccidere la donna che, oltre a essere una sua fidatissima compagna di lotta, gli ha anche salvato la vita. Mathilde, una gran donna, un'eroina, una martire.

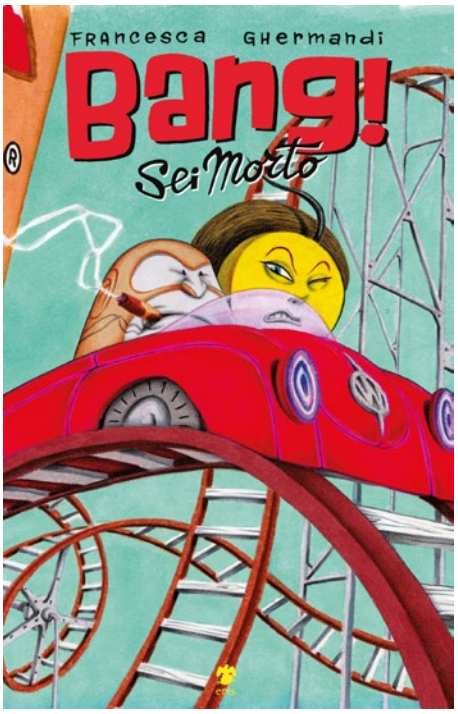
Stefano Beccastrini

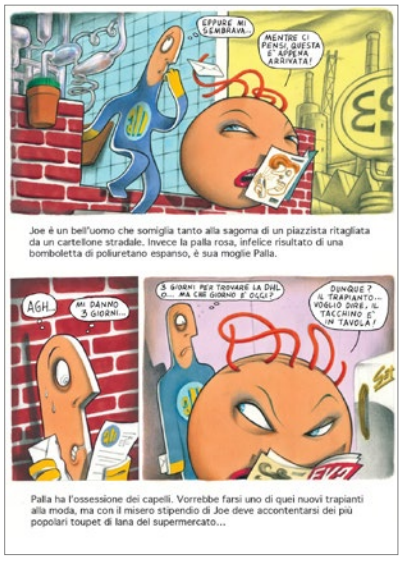
Bang! Il noir di Francesca Ghermandi nel segno di David Lynch



Ali Raffaele Matar

Con l'agognata uscita di *Bang! Sei morto* per i tipi di Eris edizioni, impegnati a dissotterrare tutte le gemme rare di Francesca Ghermandi, la scena editoriale italiana si arricchisce di un tassello fondamentale della bibliografia dell'artista bolognese. Relegata a un lungo e inspiegabile oblio in Italia – basti considerare che la prima pubblicazione dell'opera avvenne in Francia alla fine del 2002, seguita, pochi mesi dopo, dall'edizione americana confezionata dalla prestigiosa Fantagraphics (che la volle ribattezzare *The Wipeout*) e quella in lingua spagnola per Sin sentido – i semi di questa storia risalgono, in realtà, a una trentina di anni fa, rendendola, di fatto, vera e propria summa della poetica e degli archetipi che, da lì, avrebbero iniziato a popolare lo sconfinato universo narrativo dell'artista. I cultori della nona arte ricorderanno l'effige di *Bang!* sulla copertina di un numero di *Linus* del 1998; ma, in verità, una versione alternativa preparatoria della stessa era già apparsa anni prima come frontespizio del secondo inserto di *Mondo Gomma*, edito da Phoenix nel 1996. Punto di raccordo tra *Pastil* (ripubblicato di recente in versione integrale sempre da Eris) e *Grenuord* (edito da Coconino Press nel 2007), *Bang!* porta in scena l'assurdo dramma di Joe Tartaglia (nome probabilmente ereditato da un altro personaggio ghermandesco degli albori: Joe Indiana), ricercatore chimico delegato all'ideazione di una sostanza tossica capace di sciogliere del tutto chi ne viene a contatto. Ma in che modo potrà essere impiegata quest'arma di distruzione di massa? Fortunatamente, la tragedia è limitata a livello personale. Oppresso da un'insostenibile routine coniugale con una moglie nevrotica (una "Palla" di nome e di fatto) ossessionata dal trapianto dei capelli, che cucina in loop lo stesso immangiabile tacchino ripieno, viene licenziato per non aver ceduto la formula del composto e, stordito dagli eventi, per dare un senso alla sua vita piena di fallimenti, finisce per subire il fascino di una femme fatale, tale Virgin Prunes. Determinato ad aiutarla a liberarsi da un presunto aguzzino chiamato Cionfrà che, in cambio della cancellazione dei suoi debiti, ne pretende la verginità (Virgin, dunque, di nome e di fatto), il nostro Joe si ritroverà suo malgrado intrappolato in un gioco di specchi in cui nulla è come appare. Di volta in volta, le parti si invertono, i risvolti si fanno via via più inaspettati e, in questa spirale delirante, per Joe il confine tra realtà e visioni, tra passato e futuro, tra sopravvissuti e scomparsi diventa sempre più sfumato. Eppure, nonostante le svariate chiavi di lettura che l'intreccio offre, la lettura scorre fluida, inarrestabile, deliziosamente tagliente, senza la minima esitazione. Ottanta tavole che sono un tripudio di creatività, che svela tutta la passione sfrenata dell'autrice per i dettagli, per gli oggetti di design e il marketing pop-pubblicitario, dove anche il colore, mai lasciato al caso o alla mera estetica, finisce per avere un ruolo a livello narrativo. Merito della maestria di un'artista senza pari – per lo meno nel panorama italiano – capace non solo di dosare sapientemente la grafite per rendere tattili e materiche ambientazioni e personaggi, maschere tridimensionali da cui emerge con forza tutta la propria straripante personalità. Soprattutto Virgin Prune, una Pastil adulta e sensuale, teatrale e maliziosa, la cui presenza scenica è talmente marcata da aver conquistato la stessa Ghermandi che, da anni, usa e rielabora il suo caratteristico volto tondo e l'espressione punk in mille modi: dai loghi delle sue pagine social alle copertine dei cataloghi delle sue mostre (*Quella teppa dei miei amichetti*), dal corto animato in stop motion realizzato per Il Teatro di Bumbòz alla serie di serigrafie affidate alla stamperia Squadro (per la mostra intitolata *Bazar*), quasi a essersi identificata in questo personaggio dalla moralità ambigua, che sfreccia su un auto come una diva d'altri tempi (salvo poi far notare, se si aguzza lo sguardo sui binari circolari, che anche quell'auto è finta: un'auto gioco da scontro, tipica dei lunapark). Ecco, dunque, del puro cinema su carta arricchito da un titolo onomatopeico che sa di cinema quanto di fumetto. Per quanto quest'associazione possa apparire stra-abusata dalla critica, è inevitabile il rimando agli indimenticati Lynch e Hitchcock, registi da lei amatissimi, come ammette lei stessa: *"Velluto blu e Mucchio selvaggio sono film che mi piacciono tantissimo. Nel caso di David Lynch c'è questo inizio stucchevole e perfetto che viene poi deteriorato. Credo mi corrisponda molto, lo sento come una cosa che mi appartiene. Spesso, quando c'è una cosa bella, mi scopro a vederla anche in modo diverso. Forse perché così come trovo più realistico un personaggio buono che ha degli aspetti negativi, trovo altrettanto concreta una realtà pulita che presenta qualcosa di deteriorato o un elemento drammatico di sottofondo. E la cosa può avere una sua ironia."*





Ali Raffaele Matar

Abbiamo ricevuto

Guardare o vedere? Dizionario (ragionato) dello spettatore

Alberto Castellano
Edizioni Falsopiano

Si tratta di un dizionario insolito (e stravagante) del cinema, il cui sottotitolo potrebbe essere "Psicopatologia dello spettatore contemporaneo - patologie, tic, vezzi, nevrosi, ossessioni, anomalie dello spettatore". Un dizionario che vuole affrontare in forma leggera e anche divertente un aspetto poco esplorato, quello delle tipologie del pubblico cinematografico, da quello dei cinefili più estremi a quello dei semplici appassionati. Dopo l'overdose nell'arco di tanti anni di libri, saggi, dizionari dedicati al cinema da tutte le angolazioni (i film, i registi, gli attori, la teoria, il linguaggio, l'estetica ecc..), val la pena di esaminare le caratteristiche psicofisiche, psicologiche del pubblico cinematografico, se non altro perché è il terminale del complesso e articolato percorso comportamentale dello spettatore che è poi una componente fondamentale dell'evento cinematografico se non altro perché è il terminale del complesso e articolato percorso della realizzazione di un film, il protagonista della visione, quello che ne decreta il successo o l'insuccesso. È chiaro che certe patologie coinvolgono anche altre categorie/componenti come il produttore, il regista, lo sceneggiatore, l'attore, il cast tecnico ma quelle visibili e tangibili gioco-forza riguardano soprattutto il pubblico.
"L'informatizzazione del cinema produce una profonda alterazione della grammatica audiovisiva dell'immagine. Di fronte alla rivoluzione digitale del cinema, il corpo dello spettatore vive la lotta interna del medium con l'informatica come una lotta tra percezione e sensazione", scrive Fabrizio Denunzio nel suo ottimo e illuminante saggio. Fuori campo - Teorie dello spettatore cinematografico[1]. Che fa un po' da apripista per l'esplorazione delle riflessioni teoriche sull'argomento. E a proposito di teorie dello spettatore cinematografico, val la pena di ricollocare il pubblico nel mare magnum teorico, di contestualizzare lo spettatore in una dimensione più ampia che non sia solo quella dell'atto di andare al cinema e vedere un film. Anche perché è quasi scontato che lo spettatore è un essere umano come tanti che, come tale, è suscettibile di valutazioni che coinvolgono varie discipline umanistiche, di riflessioni teoriche trasversali che riguardano anche altri campi del sapere, zone di conoscenza oltre il cinema. La riflessione centrale sulla condizione dello spettatore, sulla sua identità psicofisica non può quindi prescindere da una serie di riflessioni precedenti che hanno riguardato la filosofia, l'antropologia, la psicoanalisi, la semiologia e il cinema stesso attraverso autori come Wenders, Godard, Merleau- Ponty, Derrida, Le Breton, Lacan, Metz. Insomma, si tratta della tassonomia dello spettatore.
Aprono le riflessioni due grandi autori Wenders e Godard, tanto diversi tra loro ma che hanno in comune un passato da critici, da intellettuali impegnati in riflessioni teoriche sul cinema.
Il Dizionario è strutturato in ordine alfabetico dalla a di adolescenti, agnostico, anoressico, apatico, ansioso alla z di zigzagante e zozzone. Sono microcategorie che esemplificano le varie psicopatologie dello spettatore. Ma ci sono anche delle macrocategorie quelle del "vorrei ma non posso" e "potrei ma non voglio" dove si trova di tutto, di più.

Alberto Castellano
(dall' introduzione)

Guardare o vedere? Dizionario (ragionato) dello spettatore
Alberto Castellano
Edizioni Falsopiano
pagg. 150, euro 18
ISBN 9788893043014

1 Fabrizio Denunzio, Fuori campo - Teorie dello spettatore cinematografico, Meltemi Editore, Milano 2004

Il Cinema fra le calli di Venezia: un set pregno di storia e di malia

Demetrio Nunnari

Nasce nel '32, in seno alla preesistente *Biennale*, la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, nota ai più come *Festival del Cinema di Venezia*. Per un disegno condiviso dai fondatori – il conte Volpi, lo scultore Antonio Maraini e il critico Luciano De Feo – l'antica città lagunare diviene così la terza capitale del cinema europeo dopo Cannes e Berlino. Più non è dato sapere, ma ci piace l'idea che – dato il prestigio della kermesse - non fosse casuale la scelta di un set fra i più fascinosi al mondo, tanto è carico di storia e di malia. Venezia dà i natali a Marco Polo [1254-1324] e al "prete rosso" Antonio Vivaldi [1678-1741, ai pittori Giorgione [1478-1510], Carpaccio [1465-1525] e Tintoretto [1518-1594]. Fra le stanze delle sue vetuste dimore, il Casanova [1725-98] consuma le più ardite notti di passione. E le locande danno ristoro alla più varia umanità del teatro di Goldoni [1707-93]. Persino Shakespeare [1564-1616] se ne invaghisce, ambientandovi le torbide vicende del suo celebre *Mercante*. E c'è pure l'atollo di Poveglia, un tempo luogo di confino di appestati, poi ospedale psichiatrico fino al non lontano '68. Disabitata da decenni, l'isola è oggi oppressa da una trista nomea di luogo di dolore, di morte e finanche sinistre presenze. In breve, uno sfondo intriso di tracce di vite vissute, di arte e di memorie, da cui ricavare quelle suggestioni profonde che sono il nutrimento di opere cinematografiche di sicuro interesse, alcune già celebri, altre ancora da scoprire. Uno scenario che, lungi dal porsi come inerte e solo esornativo, infonde su trama e intreccio il suo muto influsso, e partecipa di fatto all'economia della narrazione. Non potevamo, in tal senso, non iniziare questa succinta carrellata con *Morte a Venezia* (1971), capolavoro di Visconti sull'omonimo racconto lungo di Thomas Mann [1875-1955]. Il regista apporta al testo letterario alcune modifiche coerenti e autobiografiche. Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), compositore, è al Lido per riprendersi dai suoi malanni. Incrocia in albergo una facoltosa famiglia di polacchi, con al seguito un ragazzo d'una bellezza conturbante. Il nobile portamento, la voce melodiosa, il mistero di una lingua sconosciuta, la soavità del suo nome – Tadzio (Björn Andrésen) – che par più un vezzeggiativo fanno il resto. Il maturo professionista non pensa che a lui, e coglie ogni occasione per ingegnarsi d'incontrarlo come per caso. Tuttavia, l'ideale del Bello mite e perfetto ch'egli ha sempre cercato nell'arte si incarna adesso in quel giovane, e da conforto per l'anima ne diviene dolce tormento. Aschenbach si tinge persino i capelli, nel vano tentativo di fermare il tempo, nemico del corpo caduco. Non un contatto, non una parola fra i due, ma solo un magico gioco di fuggevoli sguardi che quell'altro timidamente ricambia. Imperversa, frattanto, in laguna un'epidemia di colera, e l'aria si fa greve, irrespirabile. È come se il lezzo della materia putrescente fosse quasi il segno d'un degrado morale causato da una passione sconcia e inconfessabile. Ma in un impeto di abnegazione l'uomo mette in guardia i villeggianti dal pericolo, esortandoli a partire e trarre in salvo almeno Tadzio. Il suo appello accorato però non viene colto, e con la stessa fierezza di prima quelli sfidano la sorte decisi a restare. Anche Aschenbach rimane. La morte lo coglierà su una sdraio, mentre per l'ultima volta gioisce della vista di Tadzio, sua croce e delizia. Il film successivo nasce poi da un singolare aneddoto. Per gioco, lo scrittore Graham Green [1904-91] partecipa, sotto pseudonimo, ad un premio letterario per un racconto "nello stile di Graham Green", e curiosamente si classifica secondo. Divertito, l'amico Mario Soldati gli chiede ed ottiene di farne il soggetto di un lungometraggio; *La mano dello straniero* (1953). In una Venezia labirintica e oberata dal tifo (curiosa assonanza col film di Visconti) giunge il piccolo Roger in cerca del padre, il maggiore Court, ufficiale britannico di stanza in Italia. Ma questi non si presenta all'appuntamento, poiché rapito per conto di ignoti committenti. Smarritosi per le calli, il bimbo s'imbatte nel dottor Vivaldi (un superbo Eduardo Ciannelli) che gli offre un gelato e gli racconta una curiosa storia. Da piccoli, quando si faceva amicizia ci si legava al dito un fil di spago, ed ora anche lui fa lo stesso con Roger. Ma, in verità, è proprio Vivaldi che tiene in "custodia" suo padre, drogandolo persino all'occorrenza. Con l'aiuto di una infermiera (Alida Valli) e del fidanzato di lei (Richard Basehart), dopo molti affanni il piccolo ritrova il genitore a bordo di una nave ancorata in laguna. C'è stata però una zuffa, e il dottore, in un moto di pentimento, ha fatto scudo al maggiore col suo corpo parando una pallottola. E adesso è lì, riverso in terra. Roger lo scorge senza riconoscerlo, mentre il papà lo porta via da quella vista sconveniente. Vivaldi era, in fondo, solo uno sconosciuto, ma al suo anulare sinistro è ancora avvolto un fil di spago. Oltre che scrittore, Green fu agente dei servizi segreti MI6, e *La mano dello straniero* è una spy story alla maniera del suo più fortunato *Terzo uomo* (del '49). Vi si intrecciano però anche i tratti del dramma infantile e il tema del valore dell'amicizia di *Idolo infranto* (***Diari di Cineclub*** n. 52). Uscito in piena Guerra Fredda, subisce un pesante maquillage per via del clima politico rovente di quegli anni, e appare quindi frettoloso in certe sue risoluzioni. Molti suoi personaggi sono profughi, venuti da un paese mai nominato, ma l'orecchio attento coglie – verso l'epilogo – la parlata slovena, e allora tutto torna. Le sue vicende si collocano storicamente all'alba del Trattato di Parigi del '47: l'Istria "torna" alla Jugoslavia, e s'innesca l'esodo degli italiani residenti verso la madrepatria, lontano dalle foibe giuliane dei partigiani jugoslavi determinati a riunificare le loro terre e fare pulizia etnica. In breve, il film non è troppo approfondito, né sul piano dell'azione che si confà al suo genere, né su quello del tratteggio interiore dei personaggi, ma va ricordato almeno quale testimonianza sincera di una fra le pagine più tristi della nostra storia recente. Mario Bolognini trae invece da Moravia [1907-90] il delicato *Agostino* (***Diari di Cineclub*** n. 100) vicenda di un adolescente che ai Bagni di un'afosa Venezia d'agosto sperimenta una importante transizione. Il ragazzo (un Paolo Colombo assai bravo) ha modi e tratti raffinati, come solo si conviene alla gente d'una certa nobiltà. Sulla spiaggia gli si legge in volto la fierezza di sentirsi cavaliere della mamma (Ingrid Thulin), bella come nessun'altra. Ma quell'anno qualcosa di inatteso accade.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Con la sua svenevole insistenza, un giovane riesce a far breccia nella ritrosia di lei e a trarla sempre più verso sé. Agostino è disturbato dal notare, adesso, quelle grazie che la madre vive con nonchalance, e non nasconde come gli era parso che facesse una volta. E ai suoi occhi non è più la donna angelicata che era prima. Così il ragazzo se ne allontana, e stringe amicizia con una ghenga di scapestrati. Diversi da lui e alquanto grezzi, lo trascinano in giochi viziosi che sono tutto un ammiccare ad amplessi e gridolini. Egli vorrebbe starne lontano, ma attratto dal fascino del proibito sente che non può. Durante un'escursione in barca, poi, a fatica sfugge alle attenzioni d'un bagnino che a loro si accompagna. E ruba alla madre i soldi che gli servono per una meretrice, tentativo poi fallito miserevolmente. Alla fine, Agostino si acquieta, e chiede solo che non lo si tratti più da bambino. Ma l'impudicizia che con tanta insistenza lo ha minato non ha attinto al suo candore, e il ragazzo sente di non voler più essere quel che era, mentre però non è ancora quel che vorrebbe. *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* (1969) di Comencini è – fra i molti titoli dedicati al famoso avventuriero – quello che forse più si attaglia a queste righe. Il regista si concentra difatti sulla sontuosa descrizione d'ambiente, dipingendo Venezia con una luce degna del Tintoretto e la mondanità dei soggetti di Pietro Longhi [1701-85]. Una città fagocitata dalle discrasie della cultura del suo tempo, con la fede che si ammanta di superstizione, la scienza che si fa taumaturgia, la castità che – lontano dagli occhi del mondo – cede alle lusinghe della carne. Comencini, che ha già alle spalle l'esperienza di *Incompreso* (***Diari di Cineclub*** n. 62), ritrova la vena aurifera che anche in seguito tornerà a solcare la sua poetica. È un maestro nello studio della psicologia infantile, e il titolo – d'una lunghezza wertmülleriana – del suo film ne dà conferma. La dimensione europea del personaggio (che conobbe Rousseau, Mozart, Franklin, Caterina di Russia e morì esule) non lo riguarda. Casanova è un veneziano verace. Lo lascia indifferente pure l'abile arte amatoria del maturo seduttore. La quasi totalità del suo lungometraggio osserva da vicino, anche in maniera cruenta, l'impervio quotidiano del piccolo Giacomo, orfano di padre; dapprima in una Venezia sudicia e maleodorante (!), poi affamato a Padova, dove intraprende gli studi ecclesiastici, e di nuovo nella Serenissima, novello abate e libertino. Così, dopo i primi cinque capitoli, ma intensi, dell'*Autobiografia* che il Casanova scrisse, il regista si congeda. È una scelta, la sua, che dà un po' di amaro in bocca – dato l'incanto del suo affresco -, ma che lascia ammirati per la contezza ch'egli mostra dei suoi mezzi espressivi. Quattro storie diverse, dunque, ma tutte di ascendenza letteraria, e tutte di perduta innocenza, che snodano le loro madide pieghe fra i complici effluvi di una città sempre sull'orlo di una eterna agonia.

Demetrio Nunnari

Teatro

Francesco. Il suo Natale

Il nuovo spettacolo del Centro Rosetum per il centenario della morte del Santo di Assisi

Giuseppe Barbanti

Mentre proseguono le repliche di *Cantico*, il monologo interpretato da padre Marco Finco tratto dal *Cantico delle Creature*, uno spettacolo di Marcello Chiarenza che coniuga l'altezza del messaggio francescano con tutta una serie di riferimenti visivi e musicali allo scorrere delle stagioni e della vita espressione di un approccio segnato dallo stupore di fronte alla creazione, si avvicina l'ottavo centenario della morte di San Francesco. E dopo l'attenzione riservata al testo poetico più antico della letteratura italiana di cui si conosca l'autore, scandita dal punto di vista scenografico anche dall'abbinamento delle dieci strofe di cui è composto ad altrettante case realizzate da Chiarenza con materiali poverissimi, cartone da imballaggio e di recupero, il Centro Rosetum di Milano completa un cammino iniziato nel 2023 ricordando l'approvazione della regola, il Natale di Greccio, le Stimmate sul Monte della Verna e, da ultimo, la composizione del Cantico delle Creature, con un nuovo spettacolo *Francesco. Il suo Natale*, che a gennaio 2026 andrà in scena anche al Teatro Franco Parenti di Milano. L'allestimento ripercorre alcuni momenti significativi della vita del Santo, ricostruiti sin dagli anni giovanili, quando voleva andare in guerra a combattere e poi si rende conto di quanto i conflitti siano portatori di morte, sulla base delle fonti più accreditate, quelle di Tommaso da Celano e Bonaventura, con l'intento di farci riscoprire una figura dalle tante sfaccettature che crediamo di conoscere...e in realtà non smettiamo mai di scoprire. È sempre padre Marco Finco l'interprete e il coautore di uno spettacolo composito che prevede stavolta anche il coinvolgimento di alcuni spettatori. "Per me la scenografia è importante quanto il testo. Nei miei spettacoli diventa una sorta di scrittura, parallela al testo, che attraverso le azioni contribuisce in maniera determinante alla costruzione della messa in scena - spiega Marcello Chiarenza, scultore, pittore, scenografo, autore e regista teatrale noto per il suo lavoro nel campo della figurazione simbolica e della drammaturgia della festa, creando installazioni e percorsi figurativi –. In *Francesco. Il suo Natale*, peraltro, i diversi momenti della vita del Santo non vengono proposti seguendo uno sviluppo cronologico, ma si ricorre a più riprese ai flash-back, si procede e poi si torna indietro". San Francesco è passato alla storia per aver "ricostruito" nell'obbedienza alla Chiesa la Chiesa stessa, portando "mattoni" nuovi in quella che al suo tempo era una Chiesa che rischiava la sua stessa sopravvivenza. "Quattro grossi pali di frassino e un mantello di foglie secche bastano a ricreare l'ambiente della cella del carcere in cui Francesco venne rinchiuso giovanissimo, duro contesto in cui ha preso corpo la sua conversione, il momento decisivo a partire dal quale nulla sarà come prima – prosegue Chiarenza – E da quelle foglie si alza una rete con tremila specchi destinata a diventare una volta di luce stellata sotto cui prende forma lentamente, anche con l'intervento di qualche spettatore, il presepe". Sul palco ci sono stelle, una cometa e una capanna in divenire che lentamente si popola di asino, bue e angelo – tutti con fattezze umane - e pastore: padre Marco Finco addirittura indossa una giacca con le... ali. E a fare di *Francesco. Il suo Natale* una vera e propria partitura non solo di parole e fantastiche immagini ma anche di suoni ci ha pensato il maestro Carlo Cialdo
Cappelli, musicista a lungo a fianco di Giorgio Gaber nei suoi allestimenti di teatro-canzone, che ha composto per *Francesco. Il suo Natale* tre stupende canzoni, una ispirata dalla predica agli uccelli, un'altra sulla Natività ed una terza sulle figure angeliche.

Giuseppe Barbanti

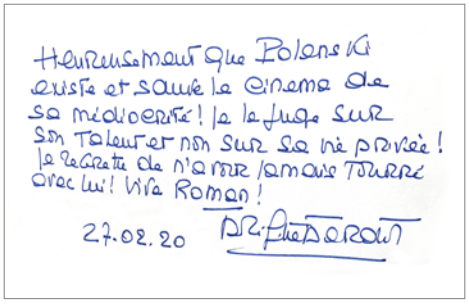
La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #35

Il personaggio del mese: Brigitte Bardot

Barbara Taglioni

Diva dal broncio accattivante, entrata nell'immaginario collettivo come simbolo di seduzione grazie a un portamento semplice e al tempo stesso estremamente sexy e a un'acconciatura monumentale che l'ha sempre contraddistinta, Brigitte Bardot, battagliera e volitiva, è la stella del cinema francese, la cui leggenda, malgrado i precoci anni di ritiro dalle scene, ancora si protrae nel tempo. Nata nel 1934 a Parigi, figlia di un ingegnere industriale e di una stilista di moda, cresce con la sorella minore Mijanou, anche lei divenuta attrice, in una storica e ricchissima famiglia dell'alta borghesia cattolica. Il benessere economico in cui vive è però inversamente proporzionale all'amore e all'affetto che i genitori le riservano, fatto che condizionerà inevitabilmente il suo percorso di crescita e di tutto il suo futuro. I suoi risultati scolastici sono disastrosi. Brigitte non si sente amata, si sente brutta, costretta a indossare un apparecchio dentale e gli occhiali a causa di un leggero strabismo, e non va meglio neppure con l'arrivo dell'adolescenza, dove l'educazione rigorosa della famiglia, soprattutto del padre, tende a esasperare un generale disagio e il desiderio di ribellione, che prendono via via il sopravvento. Sarà proprio il Cinema a portarla via da questo clima divenuto insopportabile, catapultandola verso un successo esponenziale. Il vissuto di questi anni le lascerà un altro segno indelebile esasperando la fragilità e la vulnerabilità. Sono noti, infatti, nei vari periodi della sua carriera artistica, depressioni, provocazioni, abusi, e ben 4 tentativi di suicidio. Oggi novantunenne, un figlio non proprio desiderato che vive in Norvegia, di cui preferisce non parlare, ritiratasi dalle scene ben cinque decenni orsono, Brigitte vive coi suoi adorati cani nella villa La Mandrague, a Saint-Tropez, nel sud della Francia, da dove rilascia eccezionali e rarissime interviste radiofoniche o comunicazioni scritte, all'interno delle quali spesso condanna gli orrori che noi umani commettiamo in generale, ma soprattutto quelle verso gli animali. Arrivata sui grandi schermi a soli ventidue anni, si è imposta immediatamente a tutto il mondo con un titolo originale che ha fatto storia e che dice molto, se non tutto, della sua immagine pubblica: il famoso *Et Dieu... créa la femme* (nelle sale italiane *Piace a troppi*). B.B. come viene comunemente chiamata, ha dato luogo con le sue performances, sia fuori che sullo schermo, a quella che è stata definita la *Bardolatria*, vale a dire il culto ossessivo per la sua persona e per l'interprete che è stata. In contrapposizione alla sua fama, alla sua sovraesposizione mediatica, ha sempre cercato di erigere una sorta di muro invalicabile rispetto alla sua vita privata: ha preteso che la sua storia non fosse mai raccontata se non da se stessa, adducendo come motivazione il fatto che, nel mondo del cinema, fin troppi si sono approfittati di lei, del suo nome e della sua celebrità. Più che una vera e propria attrice è stata in larga scala un fenomeno che ha superato i limiti dello schermo, diventando *Moda*. Imitatissimo *le Style Bardot* con fasce per capelli, maxi occhiali da sole, look *total leather* e abiti in lino freschi e leggeri, a poco prezzo, libero negli accostamenti, condito da cronaca rosa e pettegolezzo tra *liasons dangereuses* e *flirt*, come il discusso matrimonio da diciottenne con Roger Vadim e le relazioni con il tenebroso Gainsbourg, con Jean-Louis Trintignant, Sami Frey, Gigi Rizzi e non solo. A contribuire alla creazione del suo mito, l'inatteso addio al cinema a soli 38 anni, con una chiara e profonda ammissione di consapevolezza di sé stessa: *Io non sono mai stata una vera attrice. Le vere attrici non possono smettere*. Definita franca e sincera, indipendente e ribelle, irriverente e controcorrente, cerchiamo di indagare tra le righe della sua scrittura e di capire chi è B.B. dietro la coltre di isolamento e di ritrosia che si è costruita e che forse ci potrebbe riservare qualche sorpresa. Abbiamo a disposizione un campione di grafia recente datato 2020. Osservandolo si rimane subito colpiti dall'originalità, quasi artificiale, e dalla solidità della forma nonostante l'età dell'attrice, che sembra non intaccato dal passare del tempo. Lo spazio è ampiamente occupato da una massa grafica compatta, gonfia, a zona media prevalente, quasi quadrata, con lettere addossate, qualche rimpicciolimento e segni di marcato narcisismo, dove l'aria circola a fatica, dove sono presenti ovali, a volte vistosamente ampi, e lettere maiuscole in corpo di parola. Il movimento risulta statico e controllato, con una direzione variabile tra l'ascendente e il discendente, e il margine destro non sempre è raggiunto. È un gesto grafico che esprime un profondo narcisismo, una sorta di innamoramento del proprio corpo, del proprio sé, che sfocia in un ritiro dal contatto umano, dalla realtà esterna, che perdono assolutamente di importanza, come in effetti l'attrice ha dimostrato nella scelta idilliaca di ritirarsi e di isolarsi dal mondo. Un atteggiamento compensatorio di una personalità fragile, timorosa del giudizio, scarsamente resistente alle frustrazioni, che rivela una richiesta affettiva prepotentemente reclamata su di sé. Una donna ansiosa, infelice e complicata, timorosa del futuro, che forse non ce l'ha mai fatta a crescere davvero. Delusa dal suo vissuto, a neppure 40 anni ha deciso di non ascoltare più nessuno, di spostare la sua attenzione verso il mondo animale che, a suo dire, sa offrire amore incondizionato. La sua grafia racconta di come l'attrice si sia sempre costruita una sorta di scudo protettivo, un'immagine con cui ha voluto e vuole apparire per ottenere l'appoggio, il consenso e l'approvazione di cui ha sempre avuto fortemente bisogno: nella prima parte della sua vita quella di dea del sesso, straordinariamente libera, che non aveva paura di andare controcorrente, di esprimersi con cruda verità, sia per la sua intima vita privata, sia per prendere fortissime posizioni personali e, nella seconda, intrepida difenditrice degli animali e durissima sostenitrice di convinzioni antislamiche. Brigitte ha deciso, ad un certo punto della sua vita, di cambiare maschera. Dice: *Ho dato la mia bellezza e la mia giovinezza agli uomini. Ho intenzione di dare la mia saggezza e la mia esperienza agli animali.*

Brigitte Bardot (Parigi, 1934)



Grafia di Brigitte Bardot

Barbara Taglioni

Lo spettacolare narratore David Lean

L'autore di Il ponte sul fiume Kwai, Lawrence d'Arabia e Il dottor Živago

Pierfranco Bianchetti

Mosca. Su di un tram un uomo stanco e invecchiato, il dottor Jurij Živago (Omar Sharif), vede passare in strada fra la folla la donna che lui ha tanto amato, Lara (Julie Christie). Allora scende dal tram, tenta di inseguirla, la chiama, ma lei non sente e non vede che Jurij crolla a terra colpito da un infarto.

È la famosa sequenza del film *Il dottor Živago* per la regia di David Lean, uscito nelle sale cinematografiche del 1965 e tratto dal noto romanzo di Pasternak. La pellicola che otterrà strepitosi successi al botteghino è nota anche per la bella musica scritta da Maurice Jarre e in particolare *Il tema di Lara* che ha venduto in tutto il mondo migliaia di copie.

"Il dottor Živago" (1965)

David Lean, regista di capolavori, di film spettacolari si guadagna ben 28 Oscar per le sue pellicole di grandissima popolarità quali *Il Ponte sul fiume Kwai*, *Lawrence d'Arabia* e il già citato *Il dottor Živago*.

Nato da una famiglia quacchera a Crydon il 25 marzo 1908, Lean cresce nel mondo del cinema formandosi professionalmente dopo una lunga gavetta. Contro il volere della sua famiglia, era entrato nel 1927 negli studios Gaumont, a diciannove anni, impiegato come fattorino, poi come addetto al guardaroba e quindi come clapper boy, ovvero il ciacchista. La sua carriera prosegue poi come assistente-montatore e assistente regista. "È *che il montaggio fu la sua scuola decisiva* - scrive il critico Ugo Casiraghi - *come quella del documentario che del resto, grazie allo scozzese Grierson, stava per diventare in Gran Bretagna una gloria nazionale. Il suo primo film, Eroi del mare (1942), doveva infatti molto al linguaggio documentaristico. La cosa curiosa è che autore del soggetto, della sceneggiatura e della musica, protagonista e produttore, oltre che coregista con lui, era Noël Coward, cioè l'uomo più lontano dal documentario, e dal film di guerra, che si potesse immaginare".*

Infatti Coward era soprattutto un commediografo di successo, dai dialoghi straordinari, e i cui testi sono stati più volte portati sullo schermo. In quel momento tutti gli artisti facevano a gara per sostenere lo sforzo bellico del loro Paese contro il nazismo e Coward esordisce alla regia con il film *Eroi del mare* avvalendosi di un tecnico di grande mestiere come Lean.

La pellicola ottiene due nomination all'Oscar e convince il commediografo ad affidare a David Lean la trasposizione sul grande schermo di ben tre sue commedie teatrali: *This Happy Breed* (*La famiglia Gibbon*, 1944), *Spirito allegro* (1945), una divertente commedia di fantasmi "*che per seguirla* – ricorda ancora Casiraghi – *gli spettatori dimenticavano di scendere in rifugio durante gli allarmi*". La terza è *Breve incontro – Brief Encounter* (1945), da un atto unico di Coward che dimostra, tra l'altro, come il regista sia un eccellente direttore di attori.

Ormai la guerra è finita e questo film che si aggiudica l'Oscar per gli effetti speciali, esce nelle sale in un periodo di giustificata serenità e allegria in tutta la Grande Bretagna e nel resto d'Europa.

Breve incontro, il film ritenuto il capolavoro di David Lean

"Breve incontro" (1945)

Girata nella primavera del 1945 quando è ancora in corso la seconda guerra mondiale, la pellicola sarà tra le più premiate al Festival di Cannes, ottenendo anche tre candidature all'Oscar, per la regia, per la sceneggiatura e per l'attrice protagonista Celia Johnson, già apprezzata nella *Famiglia Gibbon*. Quest'opera intimista ambientata in stazione tra un treno e l'altro, vede l'amore nascere tra due rappresentanti della middle class che però non riuscirà a fiorire. Il dr. Alec Harvey (Trevor Howard) e la signora Laura Jesson (Celia Johnson), una donna sposata con figli della media borghesia, si incontrano casualmente al bar di una stazione. Entrambi insoddisfatti della loro vita familiare provano una grande simpatia reciproca. Lui si dimostra da subito un uomo tenero e gentile, togliendo a Laura con delicatezza, un pezzettino di carbone da un occhio.

Iniziano a frequentarsi soprattutto il giovedì, giorno libero da impegni di famiglia di Laura. Vanno al cinema, chiacchierano, camminano nel parco, non potendo però evitare ogni tanto incontri imbarazzanti con amici e conoscenti. Presto i due si confessano perdutamente innamorati l'uno dell'altra, ma le convenzioni morali e sociali impongono alla coppia di non andare oltre qualche furtivo bacio tra gli sbuffi di vapore delle locomotive che affumicano i passeggeri in attesa della partenza e gli sguardi languidi che si scambiano al buffet della stazione davanti a una tazza di the. Lui alla fine sceglierà di accettare un lavoro all'estero e lei tornerà alle sue abitudini quotidiane consolata dall'amorevole marito.

Tratto dalla commedia teatrale *Stille Life* di Noël Coward, il film è una tenera love story che ha lasciato il segno nella storia del cinema. Straordinaria l'ambientazione che mette in evidenza, grazie alla bella fotografia in bianco e nero di Robert Krasker e al sottofondo musicale di Serghej Rachmaninov, la grigia esistenza della piccola borghesia con le sue infelicità irrisolte.

Alla sua uscita nel novembre 1945, la pellicola non ottiene successo nelle sale commerciali, ma verrà proiettato nel circuito d'essai inglese

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per molto tempo. Al primo festival del cinema di Cannes organizzato subito dopo la parentesi bellica, *Breve incontro* è applauditissimo dalla critica.

L'insuccesso presso il grande pubblico britannico è giustificato dallo stesso regista in un'intervista su "Penguin Film Review": "*Il finale era tutt'altro che lieto, la vicenda si snodava in ambienti tutt'altro che affascinanti e i personaggi principali erano vicini alla mezza età*". Inoltre bisogna considerare il periodo postbellico nel quale si svolge la vicenda, caratterizzato dalla voglia di vivere serenamente dimenticando un passato angoscioso e drammatico.

Oltre agli ottimi Trevor Howard (qui al suo primo ruolo cinematografico da protagonista) e Clelia Johnson, si distinguono Stanley Holloway, il capostazione, Joyce Carey, la cameriera del bar della stazione e Cyril Raymond, nei panni di Fred, il premuroso marito di Laura.

Tra le sequenze più riuscite vi è quella dei due innamorati al cinematografo, mentre guardano il film diretto nel 1938 da Carol Reed, *Fiamme di passione*, un melodramma ambientato durante il Bank Holiday (il giorno festivo di agosto previsto dal calendario britannico) e incentrato sulle tristi vicende di alcuni cittadini londinesi in vacanza a Brighton.

Laura, che narra fuori campo la storia sentimentale vissuta con Alec, confessa: "*Era un film atroce, spaventoso. Ci allontanammo prima della fine pieni di vergogna, come se commettessimo un delitto e le maschere ci guardarono con grande disprezzo*". *Breve incontro* rimarrà per molto tempo uno dei film inglesi più noti in Europa.

"*Celia Johnson e Trevor Howard*- scrive Emanuela Martini in "Storia del cinema inglese" Saggi Marsilio - *mettono in scena un dramma dell'impossibilità amorosa e del destino (che ha la petulante sgradevolezza dell'amica Dolly, la cui invadenza viene a rubare alla coppia gli ultimi, preziosi minuti), di violenta intensità. Brief Encounter non è malinconico ed educato, nonostante i suoi protagonisti; nell'ultima sequenza (specchio strepitoso e finalmente compiuto della prima, dove abbiano assistito con la stessa inconsapevole distrazione della barista e del capostazione all'addio definitivo della coppia), ci stritola il cuore. Proprio perché è tutto così maledettamente normale, l'imbarazzo, l'inutilità fragile delle parole, l'incapacità di modellare la vita sul sogno, la carezza impercettibile che Trevor Howard stampa sulla spalla di Celia Johnson andandosene, la voglia di morire*".

Breve incontro sarà per molto tempo il film inglese più famoso in Europa e a distanza di quasi tre decenni avrà una citazione degna di rilievo nel film di *Un tocco di classe* diretto da Melvin Frank (1973) e ambientato a Londra. Steve, un dirigente di un'assicurazione americana con sede in America (George Segal), sposato e con figli, conosce casualmente Vicki, una divorziata (Glenda Jackson). I due inizialmente prendono la loro relazione come una cosa senza importanza, ma ben presto l'amore e la passione li divorano. Affittato un piccolo appartamentino a Soho, la coppia vive momenti felici nei pochi momenti tra lavoro e famiglia che l'uomo riesce a ritagliarsi per stare con la donna di cui si è innamorato.

Una sera i due guardano in televisione *Breve incontro* e commossi da questa storia d'amore infelice piangono a dirotto...

"Grandi speranze" (1946)

Nel 1974 il regista Alan Bridges firma *Breve incontro*, un remake della pellicola di David Lean, con Sophia Loren e Richard Burton, che però sarà accolto molto male dalla critica e dal pubblico.

Tra il 1946 il 1948 per il regista inglese è arrivato il momento di dedicarsi al film in costume e chi meglio del grande narratore Charles Dickens può offrirgli questa opportunità? Gira quindi *Grandi speranze* (1946) e *Le avventure di Oliver Twist* (1948) che sono considerate le due versioni dickensiane più rigorose viste sul grande schermo. Il primo film si porta a casa tre Oscar e tre nomination, mentre il secondo fa parlare di sé per le feroci polemiche riservate al personaggio dell'ebreo Fagin (un ottimo Alec Guinness) schiavista di bambini. La pellicola, sceneggiata dallo stesso regista insieme a Stanley Haines, è interpretata dal giovane John Howard Davies, nei panni del protagonista e da Robert Newton e Kay Walsh.

"Le avventure di Oliver Twist" (1948)

Hobson il tiranno (1954)

"*Grandi speranze* e *Le avventure di Oliver Twist*- scrive Alberto Rollo – *sono capolavori indiscussi dove, fra regista e scrittore, sembra stabilirsi un patto segreto, una sorta di complicità storica*". Lean dimostra come i romanzi non sono un tesoro da saccheggiare, ma un territorio di esplorare con rispetto.

Negli anni Cinquanta il regista, ormai affermato a livello internazionale, può permettersi di dirigere due grandi attori come Charles Laughton in *Hobson il tiranno* (1954) e Katharine Hepburn in *Tempo d'estate* (1955).

Hobson il tiranno, tratto da una commedia teatrale di Harold Brighouse, è ambientato nel 1880 in una cittadina del Lancashire, dove vive un tirannico vedovo, avaro e ubriacone, con tre figlie, proprietario di un importante

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

negozio di stivali. Quando le due figlie minori chiedono la dote per potersi sposare, l'uomo rifiuta e va su tutte le furie. Ma i guai non sono finiti per lui perché la maggiore Maggie (Brenda De Banzie) annuncia di volersi sposare con il bravo calzolaio Willie (John Mills), dipendente non apprezzato e non valorizzato da Hobson. Alla fine il genitore despota dovrà arrendersi alla realtà della vita che cambia.

In *Tempo d'estate*, girato tutto a Venezia, Katharine Hepburn è l'americana Jane Hudson, una segretaria di mezza età che ha sempre cercato vanamente l'amore. Nel corso di una vacanza d'estate nella splendida città lagunare, conosce Renato (Rossano Brazzi), un antiquario affascinante sposato ma separato. Tra i due nasce una tenera storia d'amore finché la donna ritornerà a casa con il ricordo di una bellissima e romantica avventura.

"Tempo d'estate" (1955)

Arrivano i grandi kolossal

Dal 57' al '65 David Lean si afferma come uno grandissimo narratore con tre pellicole passate alla storia del cinema: *Il ponte sul fiume Kwai*, *Lawrence d'Arabia* e *Il dottor Živago* che riescono nell'impresa di vincere la bellezza di diciannove Oscar (sette il primo, sette il secondo e cinque il terzo).

Il ponte sul fiume Kwai (due ore e 41 minuti), girato a Ceylon per un costo di tre milioni di dollari (ma ne incasserà solo negli Stati Uniti diciassette milioni) è interpretato da un ottimo Alec Guinness nel ruolo del colonnello Nicholson, affiancato dall'americano William Holden e dal giapponese Sessue Hayakawa. Nel 1943 un contingente di prigionieri di guerra inglesi dopo una faticosa marcia nella giungla, raggiungono un campo di prigionia in Thailandia gestito dai giapponesi con il compito di costruire un ponte ferroviario sopra il fiume Kwai. L'ossessione di Nicholson, che vuole terminare a tutti i costi l'opera da buon soldato ubbidiente, sfiora il collaborazionismo con il nemico. Celebre la marcetta *Colonel Bogey March* di Kenneth J. Alford che diventerà un leitmotiv molto popolare in tutto il mondo. L'opera contiene un messaggio antimilitarista non privo però di una sua ambiguità.

"Lawrence d'Arabia" (1962)

Nel 1962 Lean è pronto per una nuova sfida, *Lawrence d'Arabia* (tre ore e quarantadue minuti), che fa trionfare un nuovo divo, Peter O'Toole nei panni dell'ufficiale britannico Thomas E. Lawrence, artefice della campagna contro i Turchi nella Prima Guerra Mondiale. *Lawrence d'Arabia* (tratto dall'autobiografia di Lawrence *I sette pilastri della saggezza*) è considerato uno dei racconti cinematografici più epici di tutti i tempi, famoso per il formato 70 millimetri e per le sequenze di battaglia con panorami affascinanti realizzati nel deserto e la bellissima colonna sonora composta da Maurice Jarre.

E' il 1965. Dotato di un fiuto da grande tycoon del cinema internazionale il produttore Carlo Ponti si avventura nella realizzazione di un classico kolossal tratto da un romanzo epico di ben 667 pagine, *Il dottor Živago*, scritto da Boris Pasternak, vincitore del premio Nobel (che egli non potè ritirare per colpa delle autorità sovietiche) e sceneggiato da Robert Bolt.

Il compito non facile di trascrivere sul grande schermo il libro dello scrittore russo pubblicato in Italia da Feltrinelli nel 1957, viene affidato a David Lean, che sceglie una vasta area di oltre quarantamila metri quadrati situata vicino all'aeroporto di Madrid in Spagna, per allestire uno dei più spettacolari set della storia dell'industria filmica. Sette milioni e mezzo di dollari costa la ricostruzione della Mosca negli anni della prima guerra mondiale, della rivoluzione sovietica e del periodo staliniano. Un altro set affascinante è edificato in Finlandia orientale vicino al confine russo, dove con 30 gradi sottozero sarà girata in Panavision 70 la grande ritirata delle truppe dello zar dal fronte orientale. Il merito

segue a pag. successiva

Il ponte sul fiume Kwai (1957)

segue da pag. precedente

principale di Lean nel portare a termine questa maestosa opera cinematografica è anche il cast stellari d'interpreti: da Geraldine Chaplin, a Rod Steiger, da Rita Tushingham a Tom Courtenay, non dimenticando i grandi Alec Guinness e Ralph Richardson ed affidando infine ad Omar Sharif (Jurij Živago) e Julie Christie (Lara), il ruolo dei protagonisti. Una coppia glamour che rimarrà per sempre nell'immaginario degli spettatori cinematografici di tutto il mondo. Il loro amore destinato al fallimento farà versare tante lacrime nel buio delle sale cinematografiche.

Travolti dall'onda di enormi cambiamenti socio – politici nella Russia di quel periodo, Lara e Jurij non riusciranno a salvare il profondo sentimento che li unisce da anni. Il perfido destino sarà contro di loro. Il film, contenente sequenze memorabili (la carica della fanteria in un campo aperto; la dacia sepolta nel ghiaccio; la corsa di un treno attraverso gli Urali), si avvale ancora una volta della splendida colonna sonora composta da Maurice Jarre (*Il tema di Lara* rimane uno dei motivi musicali indimenticabili).

L'opera di David Lean si aggiudica ben cinque Oscar (musiche, sceneggiatura, scenografie, fotografia e costumi) ed è ancora oggi in grado di suscitare emozioni ad un pubblico certamente più smaliziato ed esigente di quello di sessant'anni fa.

Gli ultimi anni un po' amari della carriera di David Lean

Nel 1970 il regista torna nuovamente dietro la macchina da presa per *La figlia di Ryan*, girata in Irlanda su sceneggiatura di Robert Bolt (questa volta il copione è originale e non tratto da un testo letterario). *"La trama* - scrive Ugo Casiraghi – *realistica e severa, basata sulla passione e sul tradimento, sull'impossibile e fatalmente tragico 'breve incontro' tra una irlandese malmaritata e un ufficiale inglese in servizio antiguerriglia, non regge più l'impalcatura colossal, anzi ne denuncia chiaramente – quanto più penetrante è l'analisi dei caratteri e dei sentimenti – la sovrapposizione fastosa, ingombrante e retorica. L'opera non ottiene più quei premi prestigiosi. La critica disorientata, non si accorge che con La figlia di Ryan riemerge, sia pure a fatica, l'artista di un tempo".*

"La figlia di Ryan" (1970)

Il film è un fallimento al botteghino, nonostante un cast di tutto rispetto formato da Robert Mitchum, Sarah Miles, Trevor Howard, Christopher Jones, John Mills, Leo McKern, Barry Foster e altri.

Nel 1984 Il regista viene nominato baronetto, una soddisfazione che mitiga l'amarezza per l'insuccesso del suo ultimo film. Una profonda delusione che gli farà abbandonare sdegnosamente il cinema per quattordici anni, tranne che per un documentario girato in Nuova Zelanda nel 1979 e intitolato *Lost and Found-The Story of Cook's Anchor*, realizzato mentre stava scegliendo le location di una nuova versione dell'ammutinamento del Bounty mai girata.

Ma la mancanza di un set con la sua atmosfera magica fanno però convincere David Lean a ritornare dietro la macchina da presa per la trasposizione sul grande schermo di un altro classico della letteratura inglese, *Passaggio in India*, scritto da Edward M. Forster.

Nonostante l'età avanzata e gli inevitabili acciacchi, il regista inglese porta a termine l'impresa. La pellicola della durata di due ore e tre quarti e ambientata nei primi anni del Novecento, ha ancora una volta protagonista un treno sovraffollato che sta portando due turiste inglesi curiose dell'India e della sua civiltà, accompagnate da un medico indiano mussulmano verso la loro meta, le grotte di Marabar. Anche questa trascrizione cinematografica di un noto romanzo però è un insuccesso, ma Lean è ancora deciso ad affrontare l'ultima grossa avventura cinematografica, *Il Nostromo* di Conrad. Il progetto era stato più volte rimandato dai produttori preoccupati per la sua salute e per contratto lo volevano affiancare a Arthur Penn, cineasta di talento (è l'autore di *Gangster Story* e *Il piccolo grande uomo*). Per rispetto nei confronti dell'anziano collega, il regista americano aveva accettato la qualifica di aiuto. Ma il 16 aprile 1991 David Lean muore a Londra all'età di 83 anni.

"David Lean, che ebbe sei mogli e abitò anche a Tahiti – scrive Mario Sesti, autore di un bellissimo libro Il cinema di David Lean, Efesto editore- *o in una delle più belle torri sul porto di Londra, cercò sempre di starsene al riparo come un bambino sensibile e permaloso che sa di essere felice solo con i suoi giocattoli. Amava in maniera esagerata i treni. I suoi film ne sono pieni. Il più bello gli era stato regalato da un maraja e saltò in aria davvero, di fronte a sei cineprese, insieme al ponte sul fiume Kwai del titolo del film. La terribile delusione del protagonista, l'ufficiale inglese che l'aveva progettato e costruito, somiglia a Lean più di qualsiasi altra cosa. Era così che si doveva sentire ogni volta che il film finiva, il set chiudeva e lui doveva cercarsi al più presto un altro set, un altro treno e un altro film".*

All'indomani della sua scomparsa, i giornali britannici purtroppo si sono distinti per una certa freddezza nei suoi confronti. Una vera e propria ingiustizia per David Lean, uno dei più grandi narratori dello schermo i cui film spettacolari hanno fatto la gioia di milioni di spettatori nel mondo.

"Passaggio in India" (1984)

Pierfranco Bianchetti

Il cinema del Kazakistan e del Tagikistan: fare cinema in Asia Centrale

Leonardo Dini

Kazakistan e Tagikistan sono due nazioni e culture dell'Asia Centrale. La loro cultura è al confine fra Asia occidentale e Asia orientale. Il cinema di questi due paesi nasce in epoca Sovietica nei primi anni '30 del secolo scorso, con un'attitudine celebrativa. Il primo lungometraggio kazako risale soltanto al 1939 e fu realizzato ad Alma Ata, oggi Almaty, capitale del paese e capitale del cimema kazako. Si tratta del film *Amangeldy*, realizzato dalla LenFilm di Leningrado e ispirato alla figura storica di Amangeldy Ivanov capo della rivoluzione kazaka del 1916. La cinematografia russa del primo Novecento, come è noto, ha influenzato tutti i paesi dell'allora Unione Sovietica con un afflato e una koinè culturale condivisa. Soltanto nel secondo dopoguerra si sviluppa una cinematografia autonoma kazaka ma prima è addirittura il cinema russo a farsi kazako, trasferendo logisticamente e creativamente le produzioni russe cinematografiche da Mosca e da Leningrado a Alma Ata, durante il complesso periodo della Seconda Guerra Mondiale. Tra di essi MosFilm e LenFilm i principali centri cinematografici russi che crearono con gli Studios di Alma Ata il Central United Film Studio che produsse gran parte dei film sovietici da inizio guerra al 1944. Anche l'Istituto di Cinematografia Gerasimov, VGIK, fu trasferito in tempo di conflitto in Kazakistan, facendo del paese asiatico l'epicentro culturale del cinema sovietico di epoca staliniana. Pochi ricordano che il celebre e celebrato capolavoro di Sergey Eisestein, *Ivan il Terribile*, film centrale della storia del cinema russo fu girato per larga parte in Kazakistan. In epoca sovietica il primo regista noto nativo kazako fu Shahkarim Kenzhetaiuly Aimanov detto Shaken, padre e fondatore della cinematografia kazaka, nato a Bayanul, regista dal 1940, autore nel 1958 del film *Il nostro caro dottore.* Nel 1961 l'Alma Ata Film Studio fu ribattezzato dal ministero della cultura kazako Kazhakfilm, per evidenziare l'autonomia creativa locale. Shaken ha dato poi il nome allo Shaken's International Film Festival nato nel 2013. Gli stessi studi cinematografici nazionali kazaki dal 1984 sono intitolati al cineasta Shaken Aimanov.

"Amangeldy" (1939) di Moisei Levin

Il cinema kazako emerge nell'ultimo periodo sovietico negli anni '80 con i registi della nouvelle vague kazaka prevalentemente provenienti dalla scuola di cinema Gerasimov e dalla corrente di Aimanov. Tra i primi film internazionalmente noti annotiamo *Khyz Zibek* del 1970, *The end of the Ataman*, sempre del 1970, parte di una trilogia epico storica ispirata alla difesa degli ideali sovietici e del legame fra Mosca e Alma Ata, protagonista del film era l'attore Asanaly Ahimuly Ashimov, kazako. Ashimov fu il protagonista anche di *The* Trans-Siberian *Express* e di *Who are you mr.Ka?* Il film *The Trans-Siberian Express*, di Yeldar Orazbayev risale al 1967 e completa la trilogia di spy story iniziata con *Khyz Zybek*, conclusa con *The Manchurian variant*, del 1989. La nuova ondata di cinema kazako degli anni '80 coincide con la Perestroyka Sovietica e evidenzia una generazione di registi originali e innovativi. In tal senso lo spartiacque è rappresentato dal film del 1988 *The Needle*, film appunto kazako sovietico, interpretato dai musicisti rock Viktor Koj dei Kino e Piotr Mamonov, degli Zvuky Mu. Il film ebbe successo nel 1989 nei cinema di tutta l'URSS. Ne era regista il kazako Rashid Nugmanov, che descrisse il film con questa definizione: "libero da ogni simbolismo, un vaso vuoto che lo spettatore potesse riempire con la propria interpretazione", dunque un film astratto e concettuale. Il regista, poi dissidente in epoca post-sovietica, Nurmanov, fu anche autore nel 1993 del film *The wild east.* Curiosamente *The Needle* ebbe poi una versione remix molti anni dopo e in tutt'altra epoca, *The needle: remix*, realizzata nel 2009 e uscita nel 2010. Nugmanov con *The wild* west, opera definita come film punk samurai e post apocalittico, fa sintesi di culture creando un western kazako ispirato a *I magnifici sette*, a sua volta riferibile a *I sette samurai* di Kurosawa. E se il film del 1988 *The Needle* è un film cult del rock musicale, questo mette insieme musica e natura. Nugmanov è il fondatore di fatto del movimento kazako New Wave. Ha avuto riconoscimenti anche in Francia.

"The Needle" (1988) di Rašid Nugmanov

A testimoniare la complessità della sua formazione artistica va aggiunto che è laureato in architettura, si è formato alla scuola di cinema VGIK di Mosca e il suo film di esordio *The Needle* è stato proposto al festival del cinema Golden Duke di Odessa, nel 1988. Nel 2021 Nugmanov ha realizzato il documentario *Baku:historical detective.* Film che l'autore considera post registico, cioè, successivo al suo periodo di regista di film concluso con *The Needle remix*. Nel 1993 Nugmanov si è trasferito a Parigi integrandosi nella comunità artistica internazionale francese. Del 1989 è il film *Revenge*, di Ermek Shinarbaev, altra opera della New Wave kazaka. Del 1994 è la *Biografia di un giovane suonatore di fisarmonica*, film di Satybaldy Narimbetov. Del 2002 è *Leila's prayer.* Del 1998 è il film *Killer*, di Darezhan Omerbaev. Un film kazako francese in coproduzione e centrato sulla crisi economica kazaka della fine degli anni '90. L'opera ha vinto il premio Certain Regard a Cannes nel 1998 proiettato col titolo francese *Tueur à gages* e si ispira a *Il tagliando falso* di Tolstoj. Il film successivo del regista fu *Road*, in kazako *Jol*, del 2001. Tra i registi kazaki del periodo post indipendenza emergono Amir Karakullov, autore di *Homewrecker*, del 1991 e Rustem Abdtashev, autore di *Renaissance Island*, del 2004, film ispirato alle vicende storiche del lago di Aral. Del 2005 è il film a vocazione internazionale e dichiaratamente kolossal: *Nomad: The Warriors*, del 2005, film che esplora le imprese dei guerrieri kazaki del 1700 in epoca pre-russa. Scritto e coprodotto da Rustam Ibraginbekov e diretto da Sergei Bodrov e Ivan Passer. Diffuso in Nord America nel 2007 e realizzato in due versioni una in kazako e una in inglese e dotato di un cast internazionale, il film è un manifesto storico del nuovo Kazakhistan che si affaccia sulla scena mondiale come potenza economica e geopolitica indipendente e si riallaccia ai miti fondativi della cultura kazaka: il governo kazako ha investito 40 milioni di dollari nella produzione proprio per la sua valenza di manifesto culturale del paese. La trama narra la biografia storica di Ablai Khan, ultimo khan del kanato kazako prima della conquista del territorio da parte dell'impero russo. Il khan che nel film combatte per difendere Hazrat e Turkistan una fortezza kazaka discendente di Janibek Khan del XV secolo. Fu in conflitto con gli Dzungar e poi con i russi. Nel cast del film sono presenti vari attori kazaki, fra cui l'attrice e cantante Dilmaz Akhmadieva. Nel 2005 esce *sex & Philosophy*, *Sex o Phalsapheh*, di Mohsen Mahbalbaf, film iraniano ambientato in Tagikistan. Nel 2007 Atan Sakayev diresse il film *Racketeer.* Mentre Timur Bekmambetov si è affermato con i due film fantasy di produzione russa *Night Watch* e *Day Watch* del 2006. Si tratta del primo regista e unico finora kazako riuscito ad aver successo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

negli Stati Uniti d'America. Tra le sue realizzazioni recenti i film *Wanted* del 2008 e il paradossale *Abraham Lincoln: Vampire hunter*. Beckmambetov che è anche un imprenditore tecnologico proviene da Atyrau e si è artisticamente formato in Uzbekistan. Già scenografo e autore di spot si è poi dedicato al genere insolito del fantasy epico. È anche autore di una serie di spot di ambientazione storica molto noti in Russia chiamati spot *World History*. Nel 1994 ha realizzato *Peshawar Waltz*. Nel 2004 *Night Watch* nasce da un libro di Sergey Lukyanenko ed è stato film record di spettatori in Russia superando i kolossal occidentali. Nel 2009 con Tim Burton e Jim Lemley ha prodotto il film d'animazione 9 diretto da Shane Acker. Beckmambetov è anche il pioniere del movimento screenlife cinematografico che propone la prospettiva filmica con l'azione che si svolge dal punto visivo di chi guarda un tablet o un computer o smartphone usato dai personaggi: il film propone dunque la migrazione verso il mondo virtuale della prospettiva

"9" (2009) di Shane Acker

visiva. In Kazakistan si è recentemente sviluppato un movimento inedito del tipo guerrilla filmmaking, una forma di cinema indipendente ideologizzata e costruita sul Partizanskoe Kino Cinema Partigiano, nato negli anni 2010, come forma di realismo sociale incondizionato. Vi appartengono il regista Serik Abishev e i film *Shlagbaum*, di Zassulan Poshanov e *La peste al villaggio di Karatas*, di Adilkhan Yerzhanov. Nel cinema attuale si sono segnalati la regista Marzhan Bekmaganbetova, col film *Maryam* e gli attori Tolepbergen Baissakalov e Yerkebulan Daiyrov. Particolarmente significativo è stato il contributo e la presenza Kazaka a Cannes con vari premi. Il cinema kazhako si propone come una realtà giovane e in piena evoluzione. Per quel che attiene ai Festival, il paese ha il Festival del Film di Azione di Astana, unico festival del genere cinema d'azione e dunque di considerevole interesse culturale. Nato nel 2010 si svolge in luglio. La capitale kazaka è quindi centro propulsore del cinema internazionale nel paese dove, tuttavia, si proiettano essenzialmente film russi in russo e film americani doppiati tanto che i film nativi hanno una scarsa diffusione interna: il mercato del cinema si divide fra Kino Park Multiplex Cinemas e Arman. Esisteva anche lo Shaken's Stars International Film Festival che si svolgeva nella città di Almaty dal 2003 al 2018 e nasceva per promuovere i giovani talenti: attori e registi di tutta l'Asia, ospitando ogni anno almeno 50 nuovi registi, diretto da Asnal Ashimov e da Venera Nigmatulina. Il Grand Prix è il premio per il miglior film. Collegato alla nozione geopolitica di EurAsia è l'EuAsian International Film Festival che si svolge a Alma Aty. Nel 2011 nasce ad Alma Ata la Via delle Stelle del Cinema Kazako equivalente della omonima via di Los Angeles. Una stella è dedicata a Sergey Eisestein che fu presente in Kazakistan durante la Seconda Guerra Mondiale e vi realizzò parte del suo capolavoro *Ivan il Terribile*. Con un nome quasi identico al festival kazako esiste invece, in Turchia ad Antalya, l'International EurAsia Film Festival. In Tagijkistan, paese appunto di storica cultura turcofona e precedentemente indo iraniana, il cinema origina negli anni '20 del '900, con l'Unione Sovietica, con la Tajik Film, e dopo una crisi seguita all'indipendenza del 1991 è ora in una fase di sviluppo. Inizialmente vengono prodotti solo dei cinegiornali, tra i quali quello storico dell'arrivo del primo treno a Dushanbe, nel 1929. Nel 1930 nasce la Tajikkino poi detta Stalinabad Studio e TajikFilm a cominciare dagli anni '50. I primi film sono documentari e in particolare tra di essi quello del regista nativo Kamil Yarmatov, del 1932 il primo cortometraggio di Lydia Pechorina, del 1934 il primo lungometraggio *Emigrant*, di Yarmatov con la sceneggiatura del poeta armeno Gabriel El Registan. Nel 1938 esce *Garden* di Nicolay Dostal. Come è noto, durante la Seconda Guerra Mondiale registi e studi cinematografici russi realizzarono film in Tagikistan. Nel 1946 il documentario *Tagikistan* vinse un premio alla Mostra del Cinema di Venezia. Nel 1956 dopo una pausa postbellica riprese forza l'attività cinematografica tagika con il regista Boris Kimyagarov che realizzò il film *Dokhunda*. In quell'epoca emerse un movimento di nuovi registi tagiki, fra cui Anvar Turaev e Suvat Khamidov che segnava anche l'origine di uno stile locale cinematografico. La peculiarità del cinema dell'Asia tagika e kazaka così come del cinema kirghizo, turkmeno e uzbeko sta proprio nella sintesi fra culture: russa, turca, cinese, iraniana e mongola, con gli accenti occidentali eco della civiltà nomade e carovaniera delle steppe e dei deserti. Del 1957 è il primo film musical tagiko *I meet a girl*, opera di Rafail Perel'shtein. Del 1959 il film biografico del regista Kimyagarov, *Fate of the poet*, sulla vicenda storica del poeta persiano tagiko Rudaki, considerato il padre della letteratura tagika.Del 1960 è il film *Un uomo cambia pelle* di Kamyagarov. Del 1963 è *Children of Pamirs* di Vladimir Motyl. In seguito, il regista Kymiagarov realizza tra il 1961 e il 1976 un ciclo di quattro film tratti dal poema epico persiano *Shahnameh* o Shanama, del poeta epico persiano Ferdowsi, altro elemento di continuità e legame fra la cultura tagika e quella persiana iraniana. Il primo film del ciclo è *La bandiera del fabbro* del 1961. A sua volta, ispirandosi alla trilogia de *Le mille e una notte* il regista Tokhir Sabirov diresse tre film organizzati in una trilogia attuata dal 1984 al 1987 e conclusa con *L'ultima notte di* Sharazad. Al tempo dell'indipendenza tagika si sviluppa il talento registico di Bakhtyar Khydojnazarov e di Jamshed Usmonov, poi emigrati. Khidojnazarov russo tagiko, regista produttore e sceneggiatore fu autore di *Luna Papa*, con l'attrice Chulpan Khamatova, film del 1999 e premiato con il Leone d'argento alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1993 con *Kosh Ba Kosh*, *Pari e Dispari*, film girato al tempo della Guerra Civile Tagika conclusasi nel 1997. Usmonov ha studiato alla Scuola di Cinema di Mosca ed è considerato un maestro del cinema di cultura persiana contemporaneo. Presente a Cannes nel 2006, del 2011 è il suo film *Le roman de ma femme*, *Il romanzo di mia moglie*, con Léa Seydoux e Xenia Rappoport. L'Iran ha cooperato con i tagiki al fine di favorire il rilancio del cinema e per sviluppare la comune cultura persiana. Nel 2004 il Tagikistan ha poi spprovato una sua legge sul cinema per favorire lo sviluppo di nuovo cinema mediante film in espressione tagika. Nel 2004 vemne creato il Didor International Film Festival a Dushanbe. Iniziato come festival cinematografico persiano e che ora propone anche film russi ed europei e ha integrato un festival di documentari e attribuisce il premio Golden Didor. Dopo la produzione nel 2004 di due film direct to video, nel 2009 finalmente un film tagiko è stato distribuito nelle sale locali, *True Noon*, *Quiyomi Roz*, di Nosir Saidov: il fim tratta in modo surreale il difficile rapporto fra cittadini e potere inasprito dalla modifica dei confini con l'Uzbekistan. Dopo il 2010 sono emersi nuovi registi formatisi spesso all'estero in Iran, India e Russia. Del 2014 è *Teacher* di Nosir Saidov, del 2015 *Air Sa-*

"Luna Papa" (1999) di Bakhtyar Khudojnazarov

far, di Dahler Rakhmatov. Nel 2016 il film *Mushkilkusho*, girato in lingua Pamir, da Umedzo Mirzoshirinov. Del 2018 è *Tangno* di Muhiddin Muzaffar. Nel 2017 la State TajikFilm Institution ha unificato le maggiori case di produzione e distribuzione tagike per rafforzare il cinema nativo. Nel 2023 viene realizzato il film drammatico tagiko iraniano *Melody* di Behrouz Sebt Rasoul. Candidato ai prossimi Oscar 2026 è *Black Rabbit, White Rabbit*, film giallo di Sharam Mohri.

Leonardo Dini

In archivio per Diari di Cineclub

L'Agenzia Fix è un campionario di reinvenzioni radiofoniche

Pia Di Marco

L'autore che presento in questo numero è Alberto Perrini (Roma, 20 marzo 1919 – Roma, 8 aprile 2007), uno dei padri fondatori del radiodramma in Italia. Perrini è stato anche critico teatrale e radiofonico per giornali e riviste, tra cui "Il Tempo", "La Fiera Letteraria", "Il dramma", "Filodrammatica", "Lo Specchio" e "Sipario". E proprio da "La Fiera Letteraria" (30 aprile 1950), ho trascritto la sua recensione "L'Agenzia Fix", radiodramma di Alberto Savinio, opera dirompente, provocatoria, che ha pochi riscontri da parte del pubblico radiofonico, impreparato, diffidente, costretto a cimentarsi con intellettualismi estremi. Sarà stato veramente così? In ogni caso, Perrini offre il polso della situazione nell'ambito della Radio italiana e analizza i rapporti fra arte e politica, creatività e opportunità clientelari. Temi sempre attuali.

Pia Di Marco

"L' Agenzia Fix è un campionario di reinvenzioni radiofoniche", La Fiera Letteraria, 30 aprile 1950

di Alberto Perrini

Alberto Perrini

Ad Alberto Savinio spetta il merito di essere stato praticamente l'unico letterato italiano che (intervistato nel 1948 da Luigi Greci per il "Radiocorriere") abbia dichiarato la sua opinione sul Premio Italia senza riserve in questi termini:

"Io sono un convinto assertore di una moderna arte radiofonica vera e propria, che nasce da un mezzo espressivo meccanico, qual è il microfono. Secondo me, cinematografo e radio sono le due espressioni artistiche più vive del nostro tempo".

Dobbiamo inoltre riconoscere al pittore, letterato, musico e critico Savinio anche eccezionali qualità profetiche, poiché nella stessa intervista (dicembre 1948) ebbe a manifestare il sospetto che "attraverso le varie società radiofoniche che partecipano al Premio, i vari Stati finiscano per intervenire nella designazione dei concorrenti. E questo, secondo me, è il pericolo più grave, poiché l'iniziativa e l'intervento dello Stato nel campo dell'arte è sempre dannoso, specie negli attuali regimi democratici: alla fine, prevale inevitabilmente la tendenza di accettare e valorizzare soprattutto le cose più ufficiali, più ortodosse, a tutto scapito della modernità e della originalità che formano la linfa vitale del divenire dell'arte e pertanto non raccolgono simpatie negli ambienti conformisti come sono sempre quelli investiti di una qualche autorità".

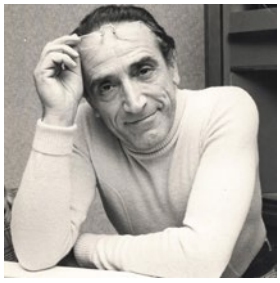
Che Savinio fosse nel giusto, è stato dimostrato ampiamente dai risultati del Premio Italia, che finì proprio per essere spinto in un binario morto, cioè su una linea diplomatica internazionale piuttosto che su una rigorosa specifica linea artistica, l'unica valida e giustificabile. Da così lusinghiere premesse estetiche e critiche, è sceso in campo pratico fabbricando un'opera radiofonica tecnicamente interessante, concepita con vivacità d'ingegno: "Agenzia Fix", testimonianza concreta dell'entusiasmo col quale l'autore si è avvicinato alla lucida macchina della radio. Non era la prima volta che Savinio s'incontrava col microfono: ricorderemo, infatti, il suo "Novecento" (panorama artistico, letterario e sociale di un secolo) che egli risolse brillantemente non solo nella scelta e nella sintesi del materiale raccolto, ma anche nel linguaggio.

In" Agenzia Fix" l'autore ha tentato di creare la "piéce monstre", originale, sbalorditiva e, forse, tappa definitiva di un linguaggio e di un'estetica. Ma se questo coraggio avrebbe potuto entusiasmare un dinamitardo del calibro di Filippo Tommaso Marinetti, ha lasciato freddi, se non addirittura indispettiti, i radioascoltatori che, per istinto, torcono il naso ad ogni sentore di intellettualismo; e qui è proprio il caso di parlare d'intellettualismo oltre che di sperimentalismo. Savinio ha operato in un campo che egli credeva ancora del tutto vergine e sgombro (come poteva esserlo venti o quindici anni fa), nel convincimento di potere ancora inventare l'arte radiofonica, disprezzando (o ignorando) ogni precedente conquista estetica e tecnica. Ne è sortito un campionario di invenzioni esposte, peraltro, con affannosa ansietà.

Alberto Savinio

Arduo riassumerne l'assunto. L'anima di un suicida, nell'aldilà, è guidata dal funzionario di una certa "Agenzia Fix", ad alcune riflessioni sulla vita e sulla morte; dopo averle fatto superare l'ingombrante nodo del sesso, la lascia libera di pascersi in una specie di nirvana dove sensi e affetti sono congelati e il tempo non ha più ragione di esistere.

In tanta rarefazione, l'autore ha saputo trovare accenti di spiccata intelligenza e alcune curiose notazioni con un atteggiamento scanzonato se non addirittura sbarazzino.


Arnoldo Foà

Che dire della musica? Savinio "compositore" ha puntato evidentemente più sulla sua musica che sul suo testo letterario, sì che la parola in "Agenzia Fix", nei confronti della dinamica musicale dello spartito, non ha avuto che una limitata funzione didascalica, enunciatrice e chiarificatrice degli svolazzi euforici o degli sforzi psicologici della strumentazione. Discutibile modo di sentire la radio, comunque, degno di rispetto; utilissimo specialmente nei confronti dei cosiddetti attori della Rai che si sono lamentati, questa volta, di essere stati brutalmente messi in secondo piano nei confronti del Dio.

Degna di attenzione, dunque, e certamente utile a smuovere le acque stagnanti, questa fatica saviniana: anche se poeticamente non può dirsi riuscita. L'autore, con invidiabile e vigoroso temperamento giovanile volto a ogni forma nuova e peregrina, ha puntato sulla purezza di un linguaggio senza compromessi, senza rispetto umano, eccedendo e sbagliando, ma con generosità. Ha ricavato preziosi impasti strumentali, ha tentato di incidere sulla maschera buia del silenzio segni stenografici, i simboli acustici di un mondo che vive esclusivamente nell'udito. Ci viene da pensare, inoltre, che se la Radio italiana, in circa venticinque anni di esistenza, avesse posseduto fra i suoi funzionari una dozzina di uomini esplosivi come l'insofferente e spregiudicato Alberto Savinio, forse, attraverso molti, salutari e generosi errori, avrebbe raggiunto un maggior lievito di evoluzione.

Ottimo nella parte del funzionario dell'agenzia metafisica, Arnoldo Foà. Duro lavoro per Carlo Maria Giulini, direttore d'orchestra, e ancor più duro per Anton Giulio Majano, questa volta impegnato a fondo, regista dell'orchestra radiofonica dei suoni e dei fonemi in complessa simbiosi di fronte al microfono.

Testo raccolto da Pia Di Marco

Fumetti e giochi

Il costo della vittoria

Nicola Santagostino

É inutile negarlo: la guerra fa parte della storia dell'umanità fin dai tempi più antichi. Massacri, violenze di ogni sorta e crimini travestiti da atti di patriottismo e difesa compongono gran parte della nostra storia come specie e, per quanto ci piaccia pensare di vivere in tempi più civilizzati, le motivazioni dietro tutte queste cose sono sempre le stesse. Dietro a ogni guerra si nasconde sempre un gruppo più o meno grande di potere che spinge per i suoi personali interessi manipolando le masse. Lo abbiamo visto in passato, lo vediamo costantemente ogni giorno e, purtroppo, lo vedremo in futuro, e questa è una di quelle storie talmente antiche e radicate nella nostra civiltà che è impossibile che la cultura pop non ne tragga ispirazione costante. E in un momento storico come questo è il caso di rispolverare una di quelle opere del Sol Levante che merita tranquillamente di entrare nella categoria dei capolavori intramontabili e che ci racconta nel miglior modo possibile quello che è il costo della vittoria.

Fullmetal Alchemist è un manga scritto e disegnato da Hiromu Arakawa e pubblicato sulla rivista *Monthly Shōnen Gangan* di Square Enix a partire da luglio 2001 per concludersi dopo più di cento capitoli nel giugno del 2010. Dal manga lo studio d'animazione Bones ha prima creato la serie, trasmessa tra il 2003 e il 2004 per un totale di 51 episodi, dal titolo *Fullmetal Alchemist* (51 episodi) e che traspone fedelmente il manga solo per i primi volumi, per poi, una volta raggiunta la trama prodotta fino a quel momento, proseguire con una sua storia. Successivamente sotto anche la spinta dei fan lo studio ha prodotto *Fullmetal Alchemist: Brotherhood*, un adattamento fedele al manga composto da 64 episodi andati in onda tra il 2009 e il 2010. Per evitare confusione, quindi, per riferirci al manga e alla serie ad esso fedele useremo l'acronimo FMA, ignorando la versione del 2003/2004.

"I fratelli elric" nel poster della serie Brotherhood

L'universo di Fullmetal Alchemist è un mondo alternativo agli inizi del 1900 che, pur avendo avuto uno sviluppo tecnologico simile al nostro, diverge per la presenza dell'alchimia, una scienza che utilizza l'energia derivante dai movimenti delle placche tettoniche per attivare, tramite un adeguato cerchio alchemico a fungere da circuito, un processo noto con il nome di Trasmutazione. La Trasmutazione è la capacità di trasformare la materia e si compone di tre fasi: la comprensione della struttura della materia, la scomposizione e la ricomposizione di quest'ultima nella forma desiderata e gli studiosi in grado di praticare questa disciplina prendono il nome di alchimisti. L'alchimia è una vera e propria disciplina/scienza e segue delle vere e proprie leggi esattamente come la fisica che governa il mondo. La legge più importante, tanto da arrivare anche a fungere in maniera più allegorica da filosofia di vita per gli alchimisti è il Principio dello Scambio Equivalente, per cui è impossibile che la massa di un oggetto trasmutato possa essere inferiore o superiore a quella della materia di partenza.

Tutta la storia si svolge all'interno della nazione di Amestris, un paese governato da un regime militare in costanti tensioni e schermaglie con le nazioni confinanti e da poco uscito da una sanguinosa guerra civile contro una minoranza religiosa ed etnica all'interno dei propri confini nota come "Guerra di Ishval" dal nome della regione. Il Paese in sè è diviso in cinque macroregioni, una per punto cardinale più la regione centrale in cui risiede la capitale che ospita il capo assoluto della nazione, il Fuhrer King Bradley. L'esercito è composto oltre che dai soldati anche da un corpo scelto aperto specificatamente agli alchimisti che fungono da vere e proprie armi da guerra umane, e sono noti come Alchimisti di Stato. Un Alchimista di Stato ottiene fin da subito un grado equivalente a quello di maggiore e fondi illimitati per le proprie ricerche, ma deve giurare fedeltà all'esercito e garantire che seguirà e farà rispettare due regole specifiche per chi pratica la sua disciplina: non trasmutare l'oro e non effettuare la trasmutazione di esseri umani o il tentativo di creazione di essi. Tutti questi contesti servono per capire dove

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

si muovono le vicende di Edward e Alphonse Elric, due giovani fratelli alchimisti che vivono nel paese di Amestris. La loro tragica storia parte con l'abbandono della loro famiglia per motivi ignoti da parte del padre, un abile alchimista dal nome di Van Hohenheim, e dalla successiva dipartita della loro madre, Trisha Elric, per malattia qualche anno dopo.

In preda alla disperazione i due ancora giovani ragazzi violarono un tabù dell'alchimia praticando la trasmutazione umana nel tentativo di riportare in vita la madre e a causa della loro hubris vennero puniti da un'entità nota come la Verità che prese per sè la gamba sinistra di Edward e l'intero corpo di Alphonse. Nel tentativo di riportare l'anima di Alphonse nel mondo umano, Edward praticò quindi una seconda trasmutazione umana sacrificando il suo braccio destro per legare l'anima del fratello a un'armatura. Quel momento cambiò per sempre la vita dei due fratelli che decisero quindi di trovare un modo per ritornare alle condizioni originarie, accettando così, dopo che Edward sostituì le parti perse con degli impianti meccanici, di unirsi agli Alchimisti di Stato per sfruttare la loro influenza e i loro fondi per un viaggio alla ricerca della Pietra Filosofale, un leggendario oggetto alchemico capace di andare oltre ogni legge dell'alchimia.

E proprio negli anni in cui si svolgono le vicende dei fratelli Elric tutti i nodi legati alla storia di Amestris iniziano a venire al pettine e i così i ragazzi durante il loro cammino si trovano a scoprire sempre più misteri legati al governo di Amestris e alla sua natura guerrafondaia incontrando anche personaggi come Scar, un sopravvissuto della guerra di Ishval che cerca vendetta contro gli Alchimisti di Stato per avere sterminato il suo popolo in quella che con il tempo verrà chiamata non più semplicemente guerra ma "Guerra di sterminio di Ishval" e gli homunculus, un gruppo di creature dall'aspetto umano che agiscono nelle ombre e dotati di capacità che vanno oltre ogni legge della natura e dell'alchimia. Nel corso del tempo come spettatori assisteremo quindi a un costante gioco di verità sotto cui si celano altre verità fino ad arrivare a scoprire che Amestris non solo è una nazione che ha sempre compiuto guerre pretestuose, crimini di guerra ed esperimenti su esseri umani, ma che fin dalla sua fondazione è stata governata dalle ombre da una misteriosa figura che si fa solo chiamare Padre. Padre, oltre a essere colui che decide per davvero il destino della nazione è anche il creatore degli homunculuse colui che ha donato ad Amestris le basi dell'alchimia. Lo scopo ultimo di Padre, fin dal primo momento, è sempre stato quello di utilizzare l'intera nazione come semplice strumento per creare un gigantesco cerchio alchemico per trasmutare la popolazione in una gigantesca pietra filosofale. La bellezza di FMA, oltre nell'incredibile capacità di caratterizzazione dei protagonisti, degli antagonisti e dei comprimari e nell'attenzione ad ogni più piccolo dettaglio che rende la trama un gioco di incastri al limite del perfetto, sta nel grande messaggio che si nasconde dietro a tutta la storia.

Padre e le pietre filosofali

Un cerchio alchemico e un esempio di trasmutazione

Nel corso degli episodi i personaggi inizieranno sempre di più a capire che la vita non è dicotomica, che ogni cosa ha più sfumature e che la complessità fa sì che difficilmente sia possibile dividere il mondo in buoni e cattivi. La stessa alchimia, con l'andare del tempo, risulterà sempre più limitata e limitante, uno strumento in grado di fare comunque del bene nelle mani corrette, ma che ovviamente si presta molto più facilmente a fare del male. Lo stesso Principio dello Scambio Equivalente verrà messo in discussione perchè alla fine è vero che permette di cambiare le cose, ma in realtà non porta mai in una prospettiva di miglioramento o di progresso, semplicemente rende la vita un sistema a somma zero, che prevede comunque vittime e carnefici, vincitori e vinti. Alla fine, tutti impareranno che l'odio genera solo odio, che la guerra non offre fondamenta solide per costruire il futuro e che l'ambizione sfrenata, la vendetta e i compromessi sono spesso solo strumenti nelle mani di chi vuole sfruttare gli altri.

FMA è quindi una grande saga che gravita intorno a un singolo cardine fondamentale: la stupidità della guerra, che all'interno della storia è solo uno strumento nelle mani di Padre per preparare lo sterminio della stessa gente di Amestris per il suo vero piano. E al giorno d'oggi, in un mondo diviso in fazioni che si urlano addosso oscenità disgustose, in un mondo dove l'odio e la creazione del nemico, anche non per forza direttamente nostro, è base della dialettica quotidiana, in un mondo dove masse di persone seguono leader che non hanno nessun interesse al loro benessere ma che seguono solo il proprio narcisismo come imperatori pazzi da operetta, la lezione che FMA ci vuole insegnare, ovviamente sempre in un percorso alchemico di verità dentro la verità, è fondamentale.

Perchè in fondo dovremmo ogni tanto fermarci a chiedere non tanto quale sia il costo della vittoria contro questi ipotetici nemici che ci vengono raccontati, ma sulle spalle di chi grava per davvero. O come nelle più basilari regole dell'investigazione: "Chi ci guadagna davvero?". E forse la risposta potrebbe risultare un po' troppo scontata, talmente scontata che è necessario seppellirla sotto tonnellate di rumore che suonano un po' come menzogna.

Nicola Santagostino

il cast della serie al completo

Abbiamo ricevuto

Un sacco de monnezza

La morte di Pasolini e il futuro dell'Italia

Riccardo Lestini
SEED Selvatiche Edizioni

Idroscalo di Ostia, 2 novembre 1975, prime luci dell'alba. Il corpo di Pier Paolo Pasolini, sfigurato al punto da sembrare *un sacco de monnezza*, giace senza vita nel fango e nella polvere.
Un torbido segreto italiano su cui è stato detto tutto e il contrario di tutto, dove verità ufficiali per nulla credibili e dietrologie tanto affascinanti quanto impossibili si mescolano e si sovrappongono creando confusione, dicerie, falsità di ogni sorta.
Questo saggio ricostruisce, tra improbabili colpi di scena, insabbiamenti e brandelli di verità inquietanti, cinquant'anni di storia giudiziaria del delitto dell'Idroscalo alternata a un'analisi accurata e puntuale delle opere più importanti e multiformi di Pasolini, dai primi versi in dialetto friulano ai grandi romanzi dedicati al sottoproletariato romano, dai saggi sulla letteratura e sulla questione della lingua alla polemica serrata e incessante contro la società dei consumi, dai film con Totò al cinema di poesia, dalle borgate di Roma al terzo mondo. Il tutto sullo sfondo di un'Italia fotografata in maniera spietata e innamorata nel decisivo passaggio dall'universo arcaico e rurale al boom economico. Un paese claudicante e fragile, bellissimo e mostruoso, che in pochi hanno saputo raccontare con spaventosa lucidità e lungimiranza come il grande intellettuale friulano.
Nella convinzione che solo intrecciando queste tre strade - l'opera, il delitto e la storia più recente d'Italia - sia possibile restituire la figura immensa dello scrittore e del regista. Una figura al contrario troppo spesso mistificata, imprigionata nel paradosso di essere dappertutto e, al tempo stesso, non esistere. Perché a essere dappertutto non è Pasolini, ma una specie di grottesca icona pop creata in vitro che lo vorrebbe, via via e alla bisogna, paladino delle minoranze, barricadero, difensore dei poliziotti contro gli studenti, profeta, maniaco sessuale, veggente, poeta maledetto. Buono per tutte le stagioni, miniera inesauribile di citazioni furbescamente estrapolate dal loro contesto e utilizzate in ogni occasione possibile, dal Gay Pride al raduno cattolico, dalla manifestazione antagonista al convegno di Atreju. In definitiva, Pasolini è un classico che tutti conoscono ma che nessuno guarda, studia e si sforza di comprendere. E che nessuno vuole tra i piedi. Perché non è tanto la sua morte, ma Pasolini in quanto tale, ancora oggi, cinquant'anni dopo, a essere un problema. Forse, oggi più di prima. In un'epoca come la nostra di assoluta regressione, in cui una società fiera ma stupida e orgogliosamente violenta, tornata a essere manichea, che ha individuato nella complessità il male assoluto e nella diversità la peggiore delle minacce, Pasolini l'eretico, il corsaro, il luterano, sfuggente a ogni etichetta e alieno alle logiche di bandiera fini a se stesse, non può né deve esistere.
Un libro dunque che, sfuggendo a mistificazioni e approssimazioni, vuole ritrovare e riportare alla luce il Pasolini più autentico, e con esso la verità. E dentro questa verità cercare di comprendere come quella notte maledetta, all'Idroscalo di Ostia, non abbiamo perso soltanto un poeta, ma lo stesso concetto di intellettuale e di coscienza critica.

Un sacco de monnezza. La morte di Pasolini e il futuro dell'Italia
Riccardo Lestini
SEED Selvatiche Edizioni
Anno di edizione – 2025
Pagine – 464
ISBN - 979 – 12 – 81923 – 12 – 6
Prezzo – 23 euro

Il food in letteratura e la letteratura del food

Maria Rosaria Perilli

Cucina e preparazioni. Lontano il tempo in cui lo spazio dedicato si trovava solo sui vari settimanali, fra la posta del cuore e la moda, e, in libreria, pochi testi specifici di ricette. Oggi, complici i social e diverse reti televisive in cui chef, pasticcieri e blogger insegnano come condire le patate perché in cottura diventino croccanti o come sostituire la farina 00 con quella di riso per realizzare torte adatte ai celiaci, la situazione è cambiata. Le idee sono brillanti e divertenti, un modo per rilassarsi e imparare qualcosa di nuovo ma anche per stupire gli ospiti servendo piatti diversi e fare di queste novità un argomento di conversazione che niente ha di banale, anzi. Il *food*, come ormai siamo abituati a dire, svolge un ruolo fondamentale nella nostra vita e quindi coinvolge l'arte tutta, letteratura avanti e da sempre: dalla cena di Trimalcione nel *Satyricon*, alle famose madeleine di Proust, agli ancora più famosi arancini di Montalbano. Addirittura, il programma di Rai Cultura Scrittori ha, qualche anno fa, dedicato una puntata al rapporto tra letteratura e cibo, un percorso compiuto da Valerio Magrelli, che ha costruito analogie e similitudini poetiche con alimenti poveri ma essenziali e riflettendo sugli accattivanti legami tra ingredienti culinari e materia narrativa dei grandi classici della letteratura, dall'Odissea ai Promessi Sposi. Con lui, Gino Ruozzi, professore di Letteratura italiana presso l'Università di Bologna – curatore, con Gian Mario Anselmi, di *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura da Dante a Camilleri* (2011) – e Massimo Montanari, professore di Storia medievale presso l'Università di Bologna, considerato uno dei più importanti specialisti di storia dell'alimentazione – tra i suoi scritti ricordo *Il riposo della Polpetta* (2009) e *L'identità italiana in cucina* (2010) – il quale ha affermato: «Il cibo e la cucina sono delle grandi metafore dell'esistenza, quindi si prestano particolarmente bene a essere incluse in una narrazione dell'esistenza, a rappresentarla in qualche modo. Quello da cui si parte naturalmente per ogni grande cucina, che sia la cucina di un grande ristorante o che sia la cucina di un grande libro, di un grande romanzo, di una grande poesia, sono sempre i materiali essenziali. Ecco, questa mi sembra la cosa più importante: partire dalla sostanza, partire dall'essenza e lì creare». La creazione che ha interessato e continua a interessare scrittori e poeti, facendo del "cibo e letteratura" un accostamento che mai ha conosciuto soste decise ma solo una pausa, quella settecentesca, secolo poco interessato alla cucina in sé e dove il cibo appare in forme più languide che effettive, ed esempi ne sono le *Confessioni* di Rousseau, con cibi dolci preparati da donne dolci, e le *Memorie* di Casanova, con un gioco dell'ostrica puramente erotico. Ma volendo partire dagli inizi conosciuti troviamo il biblico "piatto di lenticchie", ormai divenuto luogo comune, i *Fasti* di Ovidio, perfetto ricettario di cucina povera tradizionale romana, il sontuoso banchetto del citato *Satyricon*, ovvero la cena di Trimalcione, ancora il banchetto offerto a Ulisse da Alcinoo, re dei Feaci, o il canto XXIV del Purgatorio in cui Dante descrive Papa Martino IV come un goloso particolarmente amante delle anguille di Bolsena. È però nell'Ottocento che il cibo entra di prepotenza in letteratura. Il Manzoni decide che a Gertrude venga offerta una chicchera di cioccolata, che il regalo di Renzo all'Azzeccagarbugli siano dei capponi, e la cena di Tonio una modesta polentina. Cibo povero e cibo da signori. Ma, in questo secolo, anche il cibo della nuova borghesia. Basti pensare al convito di nozze di Madame Bovary: lombate di bue, fricassee di pollo, vitello in umido, cosciotti arrosto, maialino di latte allo spiedo e salsicciotti all'acetosella, il tutto innaffiato da bottiglie di acquavite e sidro dolce, invece nei salotti parigini di Bel Ami troviamo delizie culinarie più raffinate e costose quali le ostriche d'Ostenda. Il declino della nobiltà del Gattopardo è nel ricco buffet al ballo Ponteleone in cui troneggiavano, fra il resto, amarene candite, ananas gialli e collinette di profiteroles, mentre nei sonetti del Belli il cibo diventa il simbolo delle diseguaglianze sociali e Pascoli recupera i sapori della sua terra descrivendo il risotto preparato da Mariu. Se vogliamo parlare di ricettari, ancor prima dell'Artusi, ossia nel 1863, troviamo *La cuciniera genovese* di Giobatta Ratto, testo dalle infinite ristampe. Nel nuovo secolo… neanche li contiamo i libri – e le sillogi (il pane, la cipolla, la mela, il limone e il pomodoro cantati da Neruda nelle sue *Odi elementari*, tanto per citare una raccolta) – in cui il *food* diventa protagonista: i ravioli e le polente di Arpino, le attente cotture di Buzzi, lo stoccafisso della Liguria di Orengo, e ancora e ancora, insomma, nel '900 il cibo va ad occupare il genere letterario popolare, e questo fino al punto di tingersi di "giallo" e di "nero". Pensiamo a Stout, a Simenon, a Camilleri e a come diversi piatti si facciano protagonisti delle loro pagine. Daupin e Holmes non mangiavano mai, invece Montalbano ha sempre fame, riflette sgranocchiando calia e semenza e si abbuffa di linguine allo scoglio, e quindi oggi leggendo gli autori amati sembra spesso di sfogliare libri di cucina. E anche di questi ce ne sono tanti, tutti di grande successo: ricette dolci e salate degli chef, pasticceri e blogger di cui si diceva all'inizio, diventati famosi grazie ai social, dove postano storie al profumo di basilico, e alla TV, dove conducono programmi seguitissimi. Però, tornando alla letteratura più classica, non è detto che chi non abbia citato il cibo nelle proprie opere non ne abbia scritto in maniera più intima, e noi, incontrandone il "lato mangereccio" possiamo, grazie allo stesso, tracciare una precisa linea di percorso nella storia della cucina italiana. È il caso di Giacomo Leopardi. Se facciamo una passeggiata alla Biblioteca Nazionale di Napoli troveremo conservato un ritaglio di carta lungo e sottile su cui il poeta stese una lista di quarantanove piatti realizzati nella città partenopea, dove era giunto nell'autunno del 1833 insieme all'amico Antonio Ranieri: fiori di zucca fritti, bigné di patate, polpettone, cacio cotto. A predisporre le pietanze era Pasquale Ignarra, cuoco rivoluzionario, esule politico dopo la breve stagione della Repubblica Partenopea del 1799, che seguì il conte Leopardi nelle case napoletane e a villa Ferrigni, e si dedicò a lui con preparazioni frutto di uno scambio intenso tra i due amici, fatto di riflessioni filosofiche e di antichi saperi culinari attinti nei luoghi natii, dai quali scaturiva una vera e propria reinvenzione del gusto. Studiare queste ricette e seguirne l'evoluzione nel tempo potrebbe rivelarsi un'idea interessante. Nonché molto originale.

Una scena dal «Satyricon» (1969) di Federico Fellini , un banchetto singolare ispirato all'opera di Petronio.

Maria Rosaria Perilli

Il problema della Giustizia in Italia (quello vero)

Parte seconda

Il dibattito sulla giustizia penale in Italia è inquinato dal presupposto che vi sia una "guerra" fra Politica e Magistratura. In questo modo, si tende a proporre un modello istituzionale in cui, per necessità, gli esponenti politici devono essere "scudati" da qualsiasi inchiesta dei magistrati perché questi ultimi non possono "selezionare" il ceto politico scelto dagli elettori. Secondo questa tesi, dunque, è necessario ripristinare l'immunità parlamentare abolita nel 1993. Ma le cose non stanno esattamente così

Fulvio Lo Cicero

Onde evitare che la Magistratura, nella sua componente di "requirente" (pubblici ministeri) e "giudicante" (giudici), continuasse ad incidere sull'autonomia del ceto politico, bloccando ascese o determinando rovinose cadute, come nel caso di Bettino Craxi, vi era un solo modo: creare un generale discredito, anche personale, su di loro e sulle loro inchieste. "Mani pulite" e i Pm milanesi erano apparsi come una folgore "giustizialista", in grado di presentarsi all'opinione pubblica come una sorta di "contropotere" non eletto dal popolo. Quest'ultimo punto appare, tuttora dirimente: l'uomo politico è eletto dal popolo (anche se si tratta di un'elezione "indiretta", perché la legge elettorale attualmente in vigore impedisce le preferenze; per conseguenza l'uomo politico non è eletto nominalmente dai cittadini ma scelti dai leader di partito), mentre i magistrati hanno superato un difficile concorso pubblico e non sono quindi "eletti", come accade in Messico, dopo la riforma costituzionale del settembre 2024. Ciò determinerebbe, secondo questa tesi, una inevitabile subordinazione del magistrato al ceto politico "unto" dagli elettori. Tale "subordinazione" impedirebbe al magistrato di procedere su qualsiasi indagine nei confronti di un deputato o senatore e di un ministro o del premier. La conseguenza che se ne trae è che le inchieste di "Mani pulite" erano illegittime e la protervia dei giudici e dei procuratori, in realtà, dimostra un loro disegno eversivo, consistente nell'impedire al popolo di eleggere i rappresentanti di loro scelta. Allo stesso modo, anche tutte le inchieste condotte su uomini politici successive al biennio 1992-94 avrebbero oltrepassato qualsiasi confine di legittimità, tramutando la Magistratura in un organo politico che sostituisce il Parlamento e la volontà popolare.

"L'avvocato" (Uncle Dominique) (1866) di Paul Cézanne. Olio su tela, 65x54,5 cm. Musée d'Orsay

Nella prima Repubblica il problema era stato brillantemente risolto con la protezione totale del ceto politico tramite la cosiddetta "autorizzazione a procedere". Essa era prevista dall'art. 68, secondo comma Cost., in base al quale «Senza autorizzazione della Camera alla quale appartiene, nessun membro del Parlamento può essere sottoposto a procedimento penale». Ciò significava che, all'apertura del fascicolo da parte di un pubblico ministero a carico di un deputato o di un senatore e per qualsiasi reato, la Procura doveva richiedere l'autorizzazione a procedere nell'indagine alla Camera di appartenenza, dove una speciale commissione esaminava gli atti di incolpazione e, ove ritenesse che essi fossero "viziati" dal "*fumus persecutionis*" (cioè, sostanzialmente da pregiudizio politico), rigettava la richiesta e l'indagine si bloccava sul nascere.

In sostanza, con quella norma costituzionale, il ceto politico era stato "immunizzato" da qualsiasi procedimento per quarantacinque anni, perché i deputati e i senatori impedivano a qualsiasi esponente investito della rappresentanza politica di poter essere messo sotto accusa dai magistrati, anche nel caso di reati comuni, peraltro diffusi, nel ceto politico (corruzione, malversazione, ecc.). proprio la negazione dell'autorizzazione a procedere nei confronti di Craxi spinse il Parlamento ad approvare la legge n. 3/1993, con la quale essa fu abolita. Ora permane solamente la protezione contro l'arresto e la tutela da responsabilità penale per le opinioni espresse dal parlamentare nell'esercizio delle sue

segue a pag. successiva

"Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo" dipinto dal pittore Ambrogio Lorenzetti tra il 1338-1339 nel Palazzo Pubblico di Siena

segue da pag. precedente

funzioni (una tutela tutto sommato non arbitraria per chi assume il carico della "rappresentanza politica"). Sono comunque rimaste in vigore limitazioni che rendono molto complessa l'indagine a carico di uomini politici in presenza di ipotesi di reato: ad esempio, la Procura non può effettuare perquisizioni negli uffici del deputato o senatore, ditalché non sono rari i casi in cui parlamentari indagati spostavano le targhette da un ufficio all'altro, indicandolo come luogo di attività della propria funzione per impedire la perquisizione. Al contempo, non è possibile intercettare le telefonate di un parlamentare, né sequestrargli il telefonino e, ovviamente, porlo in arresto.

In sostanza, l'assioma che il folto "partito dei garantisti" assume come la base funzionale di una democrazia parlamentare è che qualsiasi magistrato, la cui funzione non proviene da un mandato elettorale, non può in ogni modo perseguire penalmente un eletto dal popolo. In ciò risuona la discendenza di tale assioma da quello imperante, a cavallo fra XV e XVI secolo, secondo cui *Princeps legibus solutus* ("il Principe è esente dalla legge"). D'altronde, lo stesso istituto dell'immunità parlamentare deriva dall'Inghilterra di Oliver Cromwell (XVII secolo), quando la monarchia posta sotto assedio dalla rivoluzione dei *Levellers*, cominciò ad arrestare i capi del movimento antimonarchico, senza alcun mandato penale e, quindi, la Camera bassa introdusse divieti e immunità penali per i deputati che contestavano apertamente gli Stuart.

Le aporìe del garantismo

Il modello di garantismo che ispira gli attuali indirizzi legislativi si scontra con una serie molteplice di aporìe, che ne inficiano l'intera costruzione ma che la pubblicistica oggi prevalente fa finta che non esistano.

In primo luogo, la norma contenuta nell'art. 3 primo comma Cost. pare insuperabile, perché prevede un uguale trattamento dei cittadini di fronte alla legge, senza alcuna distinzione possibile. Inoltre, dopo l'abolizione dell'immunità parlamentare, anche la Corte Costituzionale ha abrogato la legge n. 140/2003 che prevedeva la sospensione di ogni processo per le cariche più alte dello Stato (Presidente della Repubblica, Presidenti dei due rami del Parlamento, Presidente del Consiglio dei ministri, i giudici e il Presidente della Corte Costituzionale, cfr. C. Costituzionale n. 24/2004), ritenendo impossibile, a Costituzione vigente, una tale discriminazione nel trattamento penale di cinque figure per quanto elevate dell'Ordinamento.

In secondo luogo, l'accusa secondo cui ogni indagine o processo intentato nei confronti di un uomo politico si configuri come la conseguenza di una esondazione giudiziale e quindi come una "giustizia politica" si scontra con l'impossibilità materiale di poter considerare chi esercita una funzione politica come esente da responsabilità civile e penale. Se così fosse, un deputato eletto continuativamente per quarant'anni o più (e non sono pochi i casi) potrebbe tranquillamente condurre un'esistenza criminale senza essere sottoposto ad alcuna indagine.

In terzo luogo, appare evidente, in tutta la sua portata illogica, l'assioma che una indagine sia "politica" soltanto perché al centro di essa c'è un uomo "politico". In generale, la "giustizia politica" si definisce come il procedimento contro un uomo politico accusato per le sue idee e i suoi programmi, non certo quella che pone sotto accusa quella stessa persona per reati comuni (concussione, corruzione e gli altri reati dei "colletti bianchi").

In quarto luogo, il sistema processuale penale, dopo la riforma del 1989 di cui abbiamo riferito nel precedente articolo, segmenta l'azione penale frammentandola fra diverse figure e molteplici modi di impugnazione. Da ciò si ricava facilmente come, nell'ambito di esso, la falsa accusa a un qualsiasi uomo politico, per ragioni esclusivamente politiche, comporterebbe un vero e proprio complotto fra Procura, singoli pubblici ministeri, giudice per le indagini preliminari, giudice dell'udienza preliminare, giudici del Tribunale del riesame, eccetera eccetera, che pare, ad una mente normale, del tutto impossibile, perché si dovrebbe ipotizzare un complotto di proporzioni universali, con giudici tutti dello stesso orientamento politico.

La "Giustizia" che la destra al governo vuole per il nostro Paese

Da quanto abbiamo esposto finora, si comprende come il nodo "Giustizia" in Italia nasconda una formidabile serie di interessi che fanno da sfondo ad ogni possibile vera "riforma" del sistema. Infatti, a parte alcune legittime e condivisibili prospettazioni di interventi limitativi dell'azione giudiziaria, per quanto compatibili con altri diritti esistenti, come nel caso della difesa del principio costituzionale della "presunzione di non colpevolezza" fino a sentenza definitiva (art. 27, secondo comma Cost.), in realtà il fine che la destra al governo si pone e cerca di imporre con la forza della sua maggioranza e la propaganda delle sue televisioni e dei suoi giornali è quella di limitare sempre più i poteri di indagine dei magistrati in settori considerati vitali, come quelli degli appalti pubblici, delle grandi opere, il controllo preventivo sulla spesa da parte della Corte dei Conti, la corruzione nei livelli retrostanti delle Istituzioni (Regioni e Comuni, aziende locali di gestione "in house", ecc.) dove sono in gioco interessi milionari, affastellandosi imprese e gruppi di imprese sorrette da lobby la cui azione, in Italia, non è regolamentata da alcuna legge.

Un esempio del "modello" che questa destra (e non solo) ha della funzione ancillare che i magistrati dovrebbero svolgere proviene dall'inchiesta della Procura milanese sulle singolari politiche cittadine di "rigenerazione urbana" in campo edilizio, che hanno coinvolto la giunta del capoluogo lombardo. Al di là degli esiti delle accuse, si è visto come l'universo della stampa e delle televisioni italiane, i cui proprietari non sono editori "puri" ma imprenditori anche nel settore edilizio, hanno prospettato per i magistrati della Procura l'idea secondo cui essi svolgono una funzione "oppositiva" allo sviluppo economico e al benessere della collettività, fermando cantieri ed opere per ipotesi di reato (che, appunto, è esattamente il lavoro che i magistrati devono svolgere). In altri termini, secondo i teorici di questa bizzarra teoria, la classe magistratuale non dovrebbe né indagare, né formulare ipotesi di reato quando tali azioni possano produrre "danni" al sistema economico regionale o nazionale. Se così avvenisse, la funzione dei Magistrati sarebbe quella di assecondare i progetti di sviluppo e progressione economica, non aprendo

segue a pag. successiva

"Allegoria della calunnia" (1495c.) Botticelli. 62x91 cm, tempera su tavola. Gli Uffizi

segue da pag. precedente

fascicoli e imputazioni ma lasciando liberi gli imprenditori di agire, senza i controlli e le limitazioni del sistema.

La prospettata "divisione delle carriere" fra magistrati requirenti e giudicanti e il vero problema della giustizia

La difficile "battaglia" che la destra ha condotto e conduce contro un potere dello Stato pare giungere al *redde rationem* con la legge costituzionale sulla cosiddetta "divisione delle carriere" fra pubblici ministeri e giudici, sulla quale, molto probabilmente, si svolgerà un referendum confermativo degli elettori che potranno decidere la sorte di questa "riforma" costituzionale.

Si tratta di due figure che, pur appartenendo allo stesso Ordine, svolgono funzioni del tutto diverse già ora: gli uni (pubblici ministeri) raccolgono le prove di colpevolezza che saranno esaminate nel dibattimento (se ci sarà), in condizioni di parità con la difesa dell'imputato; gli altri (i giudici del merito) decidono in piena contezza se quelle "prove" possano portare ad una condanna o ad un'assoluzione. La diversità di funzioni e di carriere, dunque, esiste già. Ci sono numerosissimi magistrati che hanno da sempre svolto le indagini come pubblici ministeri e altrettanti magistrati che sono "giudici", cioè, svolgono la funzione "giusdicente" (*jus dictum*, secondo i romani). Finora, gli spostamenti da una funzione all'altra erano rari e gravati di una serie di limitazioni. Eppure, fin dai tempi di Silvio Berlusconi, l'idea funzionale della destra è stata quella di considerare la "divisione delle carriere" come la base di una "giustizia giusta", anche se non si è mai riusciti ad ascoltare le ragioni oggettive per cui impedire ad un magistrato di passare dalla funzione requirente a quella giudicante produrrebbe la "giustizia giusta". Al contrario, abbiamo assistito a rivolgimenti dialettici perfino comici quando, se un giudice per le indagini preliminari accoglieva la richiesta di un rinvio a giudizio di un pubblico ministero era evidente che si "appiattiva" sulle sue ragioni perché era un "collega". Se, al contrario, egli negava una richiesta di archiviazione del pubblico ministero, chiedendo un supplemento di indagini e quindi smentendo l'appiattimento, era comunque segno di un procedimento che non funzionava come dovrebbe. Soltanto nel caso in cui il pubblico ministero chiedeva l'archiviazione per un imputato eccellente e il Gip la concedeva, ci si trovava, secondo la destra, in una "giustizia giusta".

È evidente che la separazione delle carriere, di per sé, non porterà alcun progresso nell'amministrazione della giustizia. Successivamente, però, magari con un altro governo della destra, fra alcuni anni, si procederà a ciò per cui questa cosiddetta "riforma" è stata messa in cantiere: la sottoposizione delle Procure al Ministero della Giustizia e lo svolgimento delle indagini al coordinamento e sovrapposizione del Ministero di polizia, con il pubblico ministero in posizione subordinata. In questo modo si porrà fine allo "scandalo" della "giustizia politica".

"La Giustizia" (1470) di Piero del Pollaiolo. 167x88 cm, olio su tavola. Gli Uffizi

Qual è il vero problema della Giustizia in Italia

Il vero "nodo problematico" della Giustizia in Italia, dunque, non è quello di porre dei limiti all'azione dei magistrati, in un Paese dove la criminalità organizzata inquina in modo asfissiante l'economia legale e, soprattutto, non può essere quello di una delegittimazione della loro figura, con continue e strumentali accuse e campagne di stampa orchestrate dalla pubblicistica legata al mondo della destra politica e imprenditoriale. E non è nemmeno il supposto "giustizialismo" del modello italiano, che spinge gli attuali indirizzi governativi a emanare leggi che rendono oggettivamente più complicate le indagini della magistratura in campo penale. Il sistema italiano è già definibile come "garantista", con il sistema delle impugnazioni e con il giusto rafforzamento del principio della "presunzione di non colpevolezza". Il vero problema è la sterminata lunghezza dei processi penali e civili, che, in alcuni casi, possono raggiungere i venti o più anni di svolgimento, i quali non solo sviliscono il modello giurisdizionale ma fungono oggettivamente da stimolo alla commissione di determinati reati in presenza di "correttivi" quali la prescrizione, che cancella il procedimento con l'istituto della "improcedibilità" e dell'estinzione del processo. Ma questa indefinita lunghezza dei processi ha una causa, che è facilmente comprensibile: il definanziamento progressivo della Giustizia in Italia. Secondo i dati pubblicati dal CPT (Conti Pubblici Territoriali-Dati e analisi sulla spesa pubblica dell'Agenzia pubblica per la Coesione Territoriale), rispetto all'anno 2000, la spesa pubblica per la Giustizia, già di per sé insufficiente, è addirittura diminuita dallo 0,8% allo 0,6% sul totale, «a testimonianza che la variazione delle spese per la Giustizia è andata nella direzione opposta rispetto a quella del complesso della spesa del Settore Pubblico Allargato in tutti i comparti di intervento» (CPT citato). È evidente, dunque, che una "vera" riforma della Giustizia dovrebbe prevedere un potenziamento degli organici, del numero dei magistrati e dei cancellieri, delle strutture stesse investigative, permettendo indagini più approfondite, giudizi più spediti e adeguate tutele per i soggetti accusati.

Ma di queste tre esigenze, solamente l'ultima (le tutela per i soggetti accusati) sembra stare a cuore realmente all'attuale Governo e alla stampa e televisioni di riferimento.

Fulvio Lo Cicero

Abbiamo ricevuto

L'occhio di Lynch

I magnifici otto

Franco Marucci
Effigi Edizioni, Arcidosso, 2025

L'occhio di Lynch. I magnifici otto di Franco Marucci, già autore di monografie su Bergman (2020) e Hitchcock (2021), è una rilettura cronologica, spassionata e obiettiva degli otto film principali di Lynch, ad esclusione dunque di *Twin Peaks* e del ripudiato *Dune* e saltando il tirocinio registico, i cortometraggi, i film televisivi, i documentari e ogni altra attività di contorno di un cineasta eclettico e polivalente, anche visual artist, musicista, cantante, sceneggiatore, scrittore e attore. Il vantaggio offerto dalla filmografia complessiva di Lynch è dunque che essa forma un repertorio limitato prodotto in un arco trentennale, dal 1977 al 2006, in un regime di qualità anziché di quantità. È pur vero che Lynch è stato un regista vulcanico che ha molto progettato, ma per l'esilità o la miseria dei budget e la scarsa convinzione dei produttori è stato costretto ad abbandonare parecchie delle sue idee filmiche. Sintomatico è che sin dal 2006 fino alla recente scomparsa non abbia più prodotto un film con tutti i crismi, e che dunque sia stato inattivo per ben diciannove anni come regista creatore. Circa la formazione di Lynch, Marucci ricorda gli studi in istituti e scuole d'arte e il viaggio fatto prima dei vent'anni a Salisburgo per frequentare l'atelier di Kokoschka, ma senza riuscire a farlo. I suoi primi cortometraggi già denotano un primato delle immagini, e immagini stranite, deformate, surreali, spesso incongruamente giustapposte e impregnate di simbolismi di ardua decifrazione. Sin dal 1973, ricorda Marucci, Lynch aveva poi cominciato a praticare la "meditazione trascendentale" con due sessioni giornaliere di venti minuti ciascuna, una tecnica meditativa che aiutava il praticante a rilassarsi, a gestire e diminuire lo stress della vita quotidiana e a potenziare l'autocoscienza. Lynch, che aveva antenati svedesi e finlandesi per parte di madre, e portava un cognome frequentissimo in Irlanda, era stato allevato in famiglia nella confessione presbiteriana, e si può supporre che la madre, una professoressa di inglese, non solo abituasse il figlio alla lettura della Bibbia ma anche gli illustrasse e instillasse la dottrina protestante della predestinazione e della divisione tra eletti, cioè salvati, e dannati. Questa filigrana angelico-demonica emerge ora evidente, ora mimetizzata in Lynch regista, talché vi è chi ha rilevato che "Lynch non è spesso accostato a San Paolo, ma sia Lynch che San Paolo finiscono per additare il messaggio di Gesù in modo comprensibile alle platee" (P. Petrich), e chi, come il critico cinematografico Greg Olson, ha parlato di una "bipolar, Heaven-and-Hell vision of America" che informa sin da Eraserhead la produzione di Lynch. La peculiarità dei suoi film, esclusi due, è che la loro diegesi è più o meno perspicua nelle linee generali, ma che la razionalizzazione e semantizzazione dei dati interni espone l'esegeta al rischio della forzatura, dell'irrilevanza, della fantasiosità, o decisamente dell'abbaglio. La tentazione, o scappatoia, è di gustare molti dei simbolismi di Lynch nel loro puro, irrelato, persino gratuito – ma altissimo – valore suggestivo; eppure, Marucci avverte, bisogna resistere a questa tentazione, o rassegnazione, e almeno provare a interpretarli.

L'occhio di Lynch
I magnifici otto
Franco Marucci
Effigi Edizioni, Arcidosso, 2025
pp. 119
Euro 16
ISBN 9791257390471

Ernst Haas: il colore come emozione

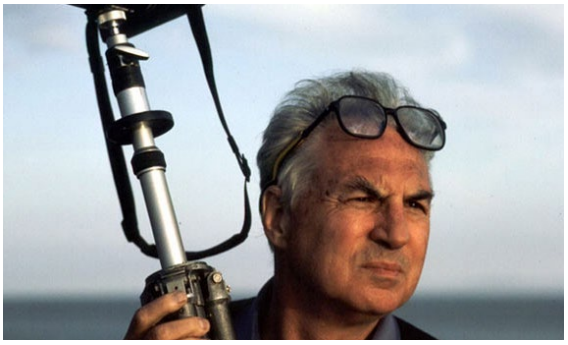
Moreno Diana

In un'epoca in cui la fotografia a colori era considerata poco più che decorazione commerciale, ci sono fotografi che hanno avuto il coraggio di vedere oltre, fotografi che con il loro sguardo sensibile e rivoluzionario, hanno trasformato la fotografia cromatica in poesia visiva, raccontando il mondo non solo per ciò che appare, ma per ciò che evoca. Il passaggio dal bianco e nero alla fotografia a colori rappresenta una delle trasformazioni più importanti e controverse nella storia: non è stato solo un cambiamento tecnico, ma un'evoluzione estetica, culturale e filosofica che ha ridefinito il modo in cui il mondo veniva visto, rappresentato e interpretato. Uno dei primi fotografi ad affermare il colore come mezzo espressivo e artistico, è sicuramente l'austriaco Ernst Haas (1921-1986): per lui era musica visiva, capace di suggerire emozioni e ritmi interiori. Diceva: *Il colore è gioia. Uno sguardo, una carezza della mente.* E' considerato uno dei pionieri della fotografia a colori e una figura fondamentale nella storia del fotogiornalismo. Nato a Vienna, Haas inizia la sua carriera fotografica nel dopoguerra, ottenendo fama internazionale già negli anni '40, grazie a una serie di immagini che documentano il ritorno dei prigionieri di guerra in Austria. Nel 1949 entra a far parte della celebre agenzia Magnum Photos, fondata da Henri Cartier-Bresson e Robert Capa. Quest'ultimo rimane colpito dallo stile personale e dalla capacità di Haas di raccontare storie visivamente intense e poetiche. Sebbene inizialmente lavorasse in bianco e nero, Haas diviene noto per il suo uso innovativo del colore a partire dagli anni '50 e quando questa modalità è ancora vista con sospetto nell'ambiente artistico e giornalistico, Haas ne esplora le possibilità espressive, usando sfocature, mossi, sovraesposizioni e composizioni audaci, per creare immagini quasi pittoriche. In una sua intervista dichiara: *Il compito del fotografo è quello di vedere più intensamente della maggior parte della gente. Lui deve avere e mantenere in sé il desiderio di vedere. Anche quando lavora come fotoreporter, cerca sempre l'armonia visiva, la bellezza nascosta anche nelle situazioni più caotiche. Non separa mai il fatto dall'emozione, né la documentazione dalla poesia.* In questo senso, è stato un ponte tra fotografia narrativa e fotografia artistica. Una prova tangibile di questo, lo scopriamo nel suo lavoro *New York in Color"* (1950–60), uno dei più iconici, che rappresenta la vita urbana di New York. Usa il colore in modo poetico, con riflessi, ombre, movimento e forme astratte, trasformando la città in un palcoscenico visivo, utilizzando spesso il mosso e il *panning* (tecnica usata per catturare oggetti in movimento in un fermo immagine, muovendo in contemporanea anche la fotocamera). Questo approccio era radicale per l'epoca e ha influenzato generazioni di fotografi. Pietre miliari nella sua vita artistica sono:

Images of a Magic City (1953) il primo grande reportage pubblicato su *Life Magazine*, un vero punto di riferimento per la fotografia a colori, giornalistica e artistica. *The Creation (1971)*, un libro fotografico ispirato al testo biblico della Genesi. È uno dei suoi lavori più personali, intimi e spirituali. Haas utilizza colori saturi, composizioni simboliche e astrazione per illustrare temi come la nascita, la natura e la luce. Con questo progetto è anche il primo fotografo a ottenere una mostra personale (a colori!) al *Museum of Modern Art (MoMA) di* New York nel 1962. Ernst Haas ribadisce che *la fotografia è un mezzo per esprimere un sentimento, non per raccontare la realtà.* Egli in effetti non ha semplicemente fotografato il mondo: lo ha trasformato in esperienza sensoriale, emotiva e spirituale. Nei suoi scatti, il colore non è mai un ornamento, ma un linguaggio, una forma di meditazione visiva. Ha saputo cogliere l'invisibile nel quotidiano, la poesia nei riflessi di una vetrina, il ritmo nei gesti più semplici, la bellezza nei dettagli fugaci. In un'epoca in cui le immagini scorrono veloci e si consumano in un istante, l'opera di Haas ci invita a guardare con lentezza, a sentire con profondità, a riscoprire lo stupore attraverso l'atto del vedere e *in* questo, la sua eredità non è solo fotografica: è umana, universale e più che mai viva!

Non mi interessa fotografare cose nuove, mi interessa vedere le cose in modo nuovo.

Moreno Diana



Ernst Haas (1921 – 1986)

"Rodeo - Texas" (1966)

"New York in colour 1952 - 62"

"Image of the magic city" (1951)

"Corrida - Spagna" (1960)

Kubrick e la critica. Un rapporto complesso

Fabio Massimo Penna

Il genio, si dice, è spesso incompreso. La realtà, però, non è mai così drastica e netta come vorrebbe far intendere questo saggio modi di dire. Alle volte i geni sono parzialmente compresi e la loro opera, accettata con riserva dalla critica, ottiene a fatica stentati e, spesso, tardivi riconoscimenti. Nel cinema è esemplare il caso di quello che è, a detta dello scrivente, uno dei più grandi registi apparsi sulla terra, Stanley Kubrick. Basterebbe solo, a rendere l'idea di tale fenomeno, ricordare come l'Academy, al momento dell'assegnazione degli Oscar, abbia, con una tenacia degna di miglior causa, ignorato tutti i suoi immensi capolavori. Il caso più eclatante è quello di *2001: Odissea nello spazio* (1968). I membri dell'Academy hanno mostrato la stessa miopia con la quale parte del pubblico e della critica aveva accolto il film. *2001: Odissea nello spazio* è un'opera d'arte. È la *Pietà* vaticana (1498-1499) di Michelangelo, è *La scuola di Atene* (1509-1510) di Raffaello, è *L'ultima cena* (1495-1497) di Leonardo. Tutte in un'unica pellicola. Per la critica si trattava, invece, di un film di una noia abissale o, nel migliore dei casi, di un costosissimo giocattolo. Ovviamente, le implicazioni filosofiche di un'opera che partiva dall'alba dell'umanità per giungere agli anni 2000 non interessavano i recensori. Né la competenza cinematografica dei critici permetteva loro di notare come lo stacco che segnava il passaggio dalla preistoria dell'uomo ai viaggi nello spazio, con l'osso lanciato in aria da uno scimmione che si trasforma in un'astronave (osso e astronave hanno la stessa forma), fosse lo stacco più geniale mai visto sullo schermo. Deviando l'attenzione degli spettatori sulla similitudine della forma dell'osso e dell'astronave, il regista newyorkese faceva passare inosservato un salto nei secoli. Occorre, poi, ricordare le polemiche che hanno accompagnato l'uscita del controverso *Arancia meccanica* (1971). Ispirato dall'omonimo romanzo di Anthony Burgess, il film è un trattato sull'importanza per un essere umano di poter esercitare sempre e comunque il proprio libero arbitrio. Il violento protagonista della pellicola, Alex, il quale insieme ai suoi drughi commette atrocità di ogni tipo, viene arrestato e sottoposto alla "cura Ludovico", una sorta di lavaggio del cervello che facendo associare, alla persona sottoposta al trattamento, la violenza con il disgusto e il malessere la inibisca dal commettere atti delinquenziali. Contro questo repressivo intervento statale si scagliava la pungente satira dell'opera. La morale del film sembra essere che è meglio una persona libera di scegliere la violenza che un essere umano reso buono perché gli è stata tolta la possibilità di optare per il male. La critica ha attaccato tale tesi accusando il film di guardare positivamente alla libertà di commettere atrocità e di descrivere una società malvagia e disumana in cui la violenza individuale si assomma alla violenza di stato. Effettivamente il film ispirò alcuni giovani a commettere azioni criminali e lo stesso regista decise di ritirare la pellicola nel Regno Unito. Il crimine imputato dai recensori a *Barry Lyndon* (1975) è quello di essere una pellicola esteticamente splendida ma vuota, di scarso interesse, in fondo noiosa. La critica più diffusa era che Kubrick non avesse nulla da dire ma che lo dicesse stupendamente. Le perplessità erano legate anche al romanzo da cui il film è tratto, *Le memorie di Barry Lyndon* (1844), opera minore del grande scrittore ottocentesco William Makepeace Thackeray. Si tratta del classico romanzo di ascesa e caduta che descrive la scalata sociale, e successivo crollo, di un personaggio: nulla di particolarmente originale a livello narrativo. Il vero senso del film, però, non va ricercato nel racconto quanto nello splendore delle immagini. La pellicola tocca inarrivabili livelli estetici. Tant'è che può essere descritta come una galleria di quadri del Settecento inglese. Le splendide panoramiche di Kubrick sembrano estratte dai meravigliosi paesaggi romantici di Thomas Gainsborough (1727-1788) e di Joseph Turner (1775-1851). Nel caso di *Shining* (1980) è lo stesso autore del romanzo da cui la pellicola è tratta, Stephen King, a stroncare il film. Lo scrittore del Maine ha dichiarato: "Molte persone che amano i miei libri hanno rifiutato i film da essi tratti, soprattutto dopo *Shining*; non riescono a trovare me nel film" (*Stephen King parla* in Ciak n° 2, maggio 1992). Tale è il malcontento di King da spingerlo a scrivere un adattamento per la televisione per la realizzazione di una miniserie diretta da Mick Garris. Tornando indietro ai primi film diretti da Kubrick dobbiamo rilevare che anche i suoi primi passi nel mondo dello spettacolo sono stati accompagnati da roventi critiche. La potente pellicola antimilitarista *Orizzonti di gloria* (1957) fu osteggiata apertamente dalle autorità francesi che la censurarono e ne consentirono la visione integrale solo a quindici anni dalla sua uscita. *Lolita* (1962), film tratto dal celebre romanzo di Nabokov, fu girato in Inghilterra non solo perché la MGM aveva dei fondi bloccati in quel paese ma anche per evitare gli attacchi di organizzazioni quali la Legion of Decency. Qualcuno, infine, volle vedere una critica rivolta contro gli Stati Uniti in *Il dottor Stranamore* (1964), in realtà un ironico ma severo monito contro i rischi di un conflitto nucleare (era il periodo della cosiddetta "guerra fredda").

Fabio Massimo Penna

"Arancia meccanica" (1971)

"Shining" (1980)

"Barry Lyndon" (1975)

"Orizzonti di gloria" (1957)

"2001: Odissea nello spazio" (1968))

"Il dottor Stranamore" (1964) di Stanley Kubrick

L'uccello dalle piume di cristallo (1970)

Antonio Falcone

Lo scrittore italo-americano Sam Dalmas (Tony Musante), in crisi d'ispirazione, si è trasferito da qualche tempo in Italia, a Roma, dove ha trovato lavoro, grazie all'amico ornitologo Carlo (Raf Valenti), in un istituto di scienze naturali. Qui ha portato a termine degli studi sulle caratteristiche di alcuni uccelli rari e ora è in procinto di far ritorno negli Stati Uniti, insieme alla compagna Giulia (Suzy Kendall). Una sera, nel rientrare a casa, assiste casualmente dalla vetrata di una galleria d'arte ad una colluttazione in corso al suo interno, tra una donna e un individuo non facilmente identificabile, vestito di nero da capo a piedi, il quale, brandendo un coltello, la colpisce e fugge via. Impossibilitato ad entrare nella struttura, Sam avvisa la polizia, che arriva sul posto guidata dal commissario Morosini (Enrico Mario Salerno): la vittima, ancora viva, è Monica Ranieri (Eva Renzi), il cui marito (Umberto Raho) è titolare della galleria. Il funzionario nell'interrogare Sam lo informa che l'autore dell'aggressione potrebbe essere lo stesso che, nel corso di un mese, ha già ucciso tre ragazze, sempre con armi da taglio. Considerando come la sua testimonianza possa ritenersi incompleta, ha notato un particolare che potrebbe rivelarsi decisivo ma non riesce a ricordarsi quale, Sam vede sequestrarsi il passaporto, per cui, impossibilitato a partire ma anche incuriosito, inizia ad indagare per conto suo, mettendo a repentaglio la propria vita e quella di Giulia, mentre altre due donne vengono uccise… La genesi del film *L'uccello dalle piume di cristallo*, esordio alla regia di Dario Argento dopo i trascorsi di critico cinematografico e sceneggiatore, vede Bernardo Bertolucci adoperarsi per individuare chi potesse portare sul grande schermo, come da incarico ricevuto, il romanzo *The Screaming Mimi* di Fredric Brown, 1949, da noi noto col titolo *La statua che urla*. La scelta cadde quindi su Argento, col quale il cineasta aveva collaborato per mettere su il soggetto del leoniano *C'era una volta il West*, che, entusiasta della storia, andò a scrivere il copione, ispirato dalle proprie suggestioni fantastiche e oniriche, idonee già sulla carta ad ammantare la quotidianità di un'aura inquietante. Proprio queste caratteristiche resero difficile rinvenire un produttore che accettasse il soggetto senza porre modifiche, spingendo Argento, sostenuto dal padre Salvatore, a dare vita alla *Seda Spettacoli*, società di produzione indipendente, in modo da sostenere economicamente e dirigere di persona la trasposizione di quel romanzo che tanto l'aveva appassionato. Ecco allora irrompere nel nostrano panorama cinematografico un'opera certo innovativa nel mescolare, con una certa disinvoltura e padronanza tecnica, gli elementi propri di più generi (*noir*, *giallo*, *thriller* ed *horror*), così da far percepire, nell'ambito di un contesto realistico, sia la sospensione dei protagonisti in una sorta di mondo a parte, quello creato dalle loro ambasce e dal modo di reagire ad esse, sia l'incombente e percepibile presenza della morte. Prezioso al riguardo l'apporto della fotografia di Vittorio Storaro nel conferire satura consistenza all'alternanza di luce e ombra, ma anche delle musiche di Ennio Morricone, vedi la straniante cantilena infantile che accompagna l'entrata in scena dell'"uomo nero". Argento rielabora sulla base del proprio immaginario, non solo cinematografico, quanto già delineato da Riccardo Freda e, soprattutto, Mario Bava (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963; *Sei donne per l'assassino*, 1964), senza tralasciare qualche riferimento hitchcockiano (l'uomo comune coinvolto in un delitto al quale ha, impotente ad agire, casualmente assistito; l'insospettabilità del colpevole, motivato nelle sue azioni da un trauma subito in giovane età). Ma i film di Argento, a partire ovviamente dal suo esordio, per stessa ammissione dell'autore (*Profondo thrilling*, 1994), sono fatti "*per essere rappresentati e non per essere letti. Nascono per immagini e non per concatenazioni di storie*". Prevalgono infatti, sempre e comunque, toni visionari ed onirici, mutuati da raffinate soluzioni registiche, a partire dalla soggettiva dell'assassino, che a inizio film vediamo prepararsi meticolosamente al prossimo delitto, con tanto di scelta dell'arma (bianca) più idonea, mentre l'obiettivo si restringe nella loro lugubre visualizzazione. Il valido lavoro di montaggio (Franco Fraticelli) si rivela fondamentale nel sostenere i bruschi ma suggestivi passaggi da campi lunghi a primissimi piani che si restringono sugli occhi degli interpreti oppure, riprendendo quanto già scritto, sugli oggetti, così come nel visualizzare nella sequenza di chiusura, in alternanza, quanto si andrà a notare nella successiva. Una fascinazione visiva che offre quindi adeguato palcoscenico alle nostre paure e alle nostre angosce, le quali possono trovare improvviso buon albergo all'interno della rituale quotidianità, ammantandola di un'inquietudine dai contorni sinistri e per certi versi malsani, considerando come quest'ultima abbia comunque origine nei meandri di un inconscio reso torbido dai traumi irrisolti relativi ad esperienze esistenziali pregresse, fino ad arrivare ad un'infanzia oscura e tormentata. La *suspense* si concretizza in un crescendo quasi insostenibile, toccando anche punte di sadismo (l'assalto dell'assassino all'appartamento di Giulia) e inscenando diversi finali, suggeriti dapprima da un quadro *naif* opera di un bizzarro artista (Mario Adorf in gran spolvero) e poi dal verso di un particolare volatile udibile nella registrazione di una telefonata. Sono tutte peculiarità quelle descritte che, ulteriormente perfezionate, caratterizzeranno le successive realizzazioni di Argento, contribuendo a far sì che, specie fuori patria, si parlasse definitivamente e senza intenti spregiativi di "giallo all'italiana". La perfezione, almeno a mio avviso, sarà raggiunta con *Profondo rosso*, 1975, classico spartiacque prima della virata verso l'*horror* puro, per poi tornare in questi ultimi anni agli spunti iniziali, con risultati, purtroppo, non altrettanto felici. Personalmente quello degli esordi è l'Argento che preferisco, per la sua abilità profusa nel farci assaporare ed apprezzare il gusto pieno di una fervida autorialità innovativa, congiunta ad un afflato genuinamente *pop*.

Antonio Falcone

Teatro

Infantino di Gianfranco Pedullà

Teatro popolare d'arte Lastra a Signa, con Vincenzo Infantino e Astra Lanz

Andrea Verga

Infantino è il primo episodio del progetto "Il teatro della vita". Il titolo dello spettacolo è, semplicemente, il cognome dell'attore protagonista, che racconta la propria storia, dalle rapine al palcoscenico, un tipo diverso di teatro, come dice in una battuta.

Gianfranco Pedullà incontra Vincenzo Infantino, un detenuto che partecipa a un suo laboratorio, durante la sua trentennale esperienza di teatro in carcere. Vede in lui qualcosa, qualcosa di prezioso, che col teatro potrebbe venir fuori. Così scrisse Simone Weil di sé stessa: "Ho qualcosa nel ventre. Quante persone hanno brillanti capacità e niente nel ventre! È il tempo che passa a farmi sentire, sempre più chiaramente, quel che racchiudo in me".

Gianfranco convince Vincenzo dunque, una volta libero, a fare l'attore, a farlo di mestiere, a tirare fuori quel qualcosa di prezioso, che grazie a questa sua intuizione oggi vediamo sul palco. Infantino non ci crede del tutto all'inizio ma comunque a poco a poco entra nel teatro, assorbe, impara, abita lo spazio, anche facendo le pulizie: lo spettacolo inizia così, con l'aspirapolvere acceso sul palco e lui che improvvisamente da essere quello che pulisce il palco capisce di essere l'attore protagonista. Ma Pedullà purtroppo stasera non è in sala. "Il direttore artistico Gianfranco Pedullà, in seguito all'incidente, versa in condizioni gravissime. Al momento è ricoverato in un centro specializzato nella speranza di riuscire a migliorare la sua situazione, sulla quale non è possibile fare alcuna previsione. L'assenza di Gianfranco attualmente crea un grande vuoto sia nella comunità di Lastra a Signa sia a livello nazionale, vista la molteplicità dei ruoli che ha sempre rivestito come attore, regista e intellettuale impegnato anche in ambito sociale, come testimonia il riconosciuto progetto del Teatro Carcere". Questo è il comunicato della compagnia, questa l'emozione che si sente in sala stasera. La sala è piena, la "Comunità di Lastra a Signa", compreso il Sindaco, è accorsa a salutare Infantino che inaugura la stagione con questa prima nazionale che porta il suo nome, che fa di lui un attore, e poi soprattutto la comunità è accorsa a stringersi intorno a Gianfranco, che non può esserci, e ai suoi collaboratori, al "suo" teatro che crea comunità, che è, come dice il suo nome "popolare d'arte": allo stesso tempo di popolo e "d'arte" (come quello a suo tempo diretto da Pirandello), perché le due cose non devono e non possono escludersi.

Vincenzo cresce nel quartiere di Brancaccio, sul limitare della città di Palermo, dove nacque, visse, operò e poi fu ucciso dalla mafia Padre Pino Puglisi, che Vincenzo conosceva bene. Le rapine che Vincenzo farà da grande sono precedute da incursioni con i suoi compagni nei campi per rubare fragole e mandarini, quei famosi mandarini tardivi di Ciaculli che in quanto mezzo palermitano spero sempre di riuscire a trovare anche a Firenze, a fine inverno. Mentre Vincenzo racconta vedo i colori e sento i sapori e i profumi di quella terra e riconosco l'ironia dei suoi abitanti, a volte amara, a volte gioiosa, e la vitalità, a volte la sopravvivenza. Sento le vocali aperte e vedo la bellissima luce invernale che inonda "la conca d'oro" ma vedo anche tutta l'oscurità. Tutto ciò mi è lontano- non vado a Palermo da tre anni- ma anche caro, stranamente familiare- credo che i miei bisnonni coltivassero melanzane in quella zona. Infantino assomiglia al papà palermitano di una mia amica- anche nel modo di parlare. Vincenzo da ragazzino ruba la Coca Cola e la direttrice della fabbrica vuole capire perché, parla col nonno che cresce Vincenzo, da solo, e decide di pagargli gli studi, gli dà fiducia. Varie figure vedono qualcosa in lui, l'aiutano. Don Puglisi avverte Infantino di non frequentare certi personaggi che danno "mance molto generose" per dei lavoretti in apparenza molto semplici come portare uno zaino da un posto a un altro. Don Pino parla direttamente ai mafiosi, gli dice di lasciare stare i ragazzini come Vincenzo. Il suo omicidio colpisce molto Vincenzo, il sorriso buono di Pino prima di morire- se l'aspettava- così come lo rattristano molto, moltissimo i festeggiamenti in carcere per la morte di Borsellino. Lui non è così.

(foto di Alessandro Botticelli)

(foto di Alessandro Botticelli)

"Quando morì Falcone fu peggio di quando morì mio padre" mi disse un amico siciliano "perché era una tragedia che non riguardava solo me e la mia famiglia, ma ci riguardava tutti".

Ma non ha senso raccontare i dettagli della storia di Vincenzo, della sua vita che lui generosamente condivide con noi. Non ha senso separare le sue parole da quel corpo, da quella carne viva che le ha vissute, da lui che ringrazia durante i lunghissimi applausi dicendo "vi voglio bene" e noi sappiamo che è vero (vorrei rispondere "anche noi" ma non mi esce, lo dico qui). I dettagli devono restare tra quelle quattro mura, in quel miracolo laico del teatro che, ha detto Infantino in un'intervista, "mi ha salvato la vita".

Infantino non è solo sul palco. Astra Lanz interpreta un personaggio saltellante e pieno d'energia, un folletto che forse è lo spirito del teatro, che lo sfida, lo prende in giro, gli urla "Infantino!", lo inizia al gioco, con leggerezza e profondità, gli fa domande, anche scomode, lo accompagna in questo doloroso e necessario svelamento- siamo contenti che non sia solo.

Un surreale cabaret chiude il tutto- non si capisce più chi interpreta cosa- si comincia a sbarellare un po', come piace a me- con qualcosa di felliniano o un punto di Brecht o di teatro dell'assurdo.

Stasera il teatro della vita ci appare sorprendente, pieno di speranza e di riscatto ma anche drammatico, triste, in ogni caso lo sentiamo appassionato, e vivo- come il teatro vivo di Infantino.

Andrea Verga

Guarda quanta vita c'è ancora. Incontro con Elisabetta De Palo, attrice

Presenza discreta, ma costante e importante, con la sua attività di teatro, di televisione e di cinema Elisabetta De Palo è una delle figure che arricchiscono e qualificano il panorama del nostro spettacolo

Liliana Cantatore

Dovevamo incontrarci a Palazzo Merulana nel quartiere Esquilino a Roma. Mi piaceva l'idea di fotografare Elisabetta in mezzo alle sculture del pianterreno, tra suggestivi lavori del primo Novecento a mezzo tra tradizione e innovazione. Mi sembrava una scelta adatta al suo teatro e al suo modo di recitare. Era invece un giorno di sciopero: circolazione impazzita, parcheggi impossibili ovunque. E quindi abbiamo parlato tra di noi all'ingresso del Colle Oppio, rimanendo in macchina in sosta rigorosamente vietata.

Sembra una sceneggiatura – e del resto tutto ha un senso, si è creata un'atmosfera di confidenza che una conoscenza molto recente forse non sarebbe riuscita a garantire. Tra l'altro una conoscenza ancora virtuale, legata al cortometraggio *Quando piove a Baden Baden* (2923), di cui ho avuto spesso l'occasione di parlare. per la regia di Alessandro Soetje, oggi visibile anche su youtube. Mi aveva colpito il fatto che in quella occasione, nelle vesti di Alida, Elisabetta sembrava come fasciata costantemente da un alone luminoso. Qualcosa di simile si era detto nientemeno che per Ingrid Bergman: un regista americano, che l'aveva vista in palcoscenico, aveva elogiato la regia di Patrick Garland per averla seguita sempre sulla scena con un fascio di luce. In realtà non c'era nessuna luce. La luce era quella che l'attrice portava in sé stessa. È quanto le dico per iniziare.

E' un gran bel complimento ... Quel film è stato una esperienza in qualche modo irripetibile. Intanto grazie alla regia di Alessandro Soetje, e poi per la presenza di un partner davvero eccezionale, Massimo Foschi. Di Massimo Foschi è nota a tutti la voce, per aver doppiato Dart Fener - nessuno che l'abbia sentito ha dimenticato "Io sono tuo padre!" – E tuttavia è straordinario il suo sguardo. Mi ha fatto sentire di essere realmente amata, di avere accanto a me un autentico innamorato a cui non potevo non corrispondere. Anche altri hanno notato però questo effetto di leggerezza, di evanescenza.

"Quando piove a Baden Baden" (2023) di Alessandro Soetje. Massimo Foschi (Georg) Elisabetta De Palo (Alida)

Soprattutto forse nella sequenza iniziale, in cui dipingi in rapporto diretto con il tuo quadro

Ho dipinto per davvero, ho insistito con il fotografo perché si vedesse quello che stavo facendo. Non è che sono una pittrice, ma pensavo di poterlo fare perché mi intrigava una certa armonia di movimenti nella smemoratezza di quella circostanza. Magari non si nota bene, ma dipingevo i pesci di pietra ai bordi della fontana in giardino. L'impronta di un presente che non ha più che sé stesso, visto che Alida è malata di Alzheimer. Anche nel mio ultimo film "Esprimi un desiderio" ho avuto a che fare con l'Alzheimer, anzi il mio personaggio è esattamente speculare a quello di Alida. E recentemente ho dovuto rifiutare un corto sullo stesso argomento. Non vorrei proprio che diventasse un ruolo fisso.

Direi che è un'altra testimonianza della tua bravura nel recitare. E' come se ti mettessi in ascolto del personaggio, come se lo costruissi da dentro.

In certo modo. Ma è un equilibrio difficile, bisogna costruirlo insieme da dentro e da fuori. Non si può farne solo un fatto di pancia, occorre anche studio, occorre mestiere, occorre ricerca e dedizione. Occorrono, come dire, gesti precisi e vibrazioni interiori. In questi casi penso sempre a Anthony Hopkins: mi ispira. Tutto contribuisce alla verità della recitazione, ogni piccolo gesto è importante. Pensiamo ad esempio a quella specie di secondo volto che sono le mani. In platea è è più difficile vedere l'espressione degli occhi, ma le mani, non so come, riescono sempre ad avere un ruolo di primo piano. Pensiamo alle mani della Duse. E al ruolo delle mani nella pittura di ogni tempo. Ho un amico pittore che mi ha molto aiutato a sviluppare questo tipo di sensibilità, questa attenzione ai dettagli.

Che poi in realtà dettagli non sono, che diventano cifre stilistiche. E l'esperienza conta molto. Del resto, tu hai sempre lavorato con registi importanti, innamorati del mondo classico ma costantemente tentati dalla sperimentazione. C'è qualcosa che ti ha particolarmente segnato?

Come dicevamo un po' tutto. Il teatro ha bisogna di molte vite – e di molta vita. Una esperienza che mi piace ricordare è quella con Riccardo Reim. Un regista formidabile. Che era regista ma anche scrittore. Gli piaceva molto riadattare i testi secondo i propri criteri di scrittura, eppure riusciva sempre a rispettarli. Mi è rimasta particolarmente impressa la mia esperienza in "Renè" dal testo di Chateubriand. Restava la storia tragica dell'amore tra fratello e sorella, ma avvolto da variazioni satiriche sull'ipocrisia borghese, sul modo falso e costruito di vivere la religione, sugli eccessi della sensibilità romantica. Sembrava farsi beffe di tutto ma poi chiudeva con una poesia bellissima e struggente – forse

Foto di Natale Madeo

"Renè" da Chateubriand, di Riccardo Reim (1985). Riccardo Reim (Renè) Elisabetta De Palo (Amèlie)

Emily Dickinson? – che parlava di un ragno che tesseva la sua tela argentata. Sì, come un merletto, ma anche come parte organica di sé e della propria vita. E in quella occasione dovevo piangere per copione, ma ogni volta riuscivo a piangere per davvero, e mi stupivo di riuscire a farlo, così spontaneamente, così totalmente.

Riesci a commuovere anche me, fuori di ruolo e fuori di scena.

Ma poi voglio parlare anche di Gianni Guardigli. Magari ricordi un suo film," Le luci di Algeri", che ha vinto il Premio Flaiano nel 2000, in cui si ispira al massacro compiuto nel Ramadan, un intenso canto funebre sulla morte dei bambini e l'orrore della guerra. E ogni guerra non termina certo con la fine delle ostilità, ma porta sempre con sé un carico di odio che non si spegne facilmente né può essere facilmente gestito. *E' il messaggio di un altro spettacolo – particolarmente attuale - di Gianni Guardigli, "Scendono le parole suonano le campane", in cui interpreto un personaggio femminile in qualche modo uno e trino, tre donne diversissime che forse*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Foto di Cristina Paolantoni

sono una sola. Con Gianni ho davvero una lunga consuetudine di lavoro e di amicizia. Ho costruito molto, con lui, della mia esperienza di teatro.

E tuttavia, fuori di questa cerchia di esperti e di appassionati il pubblico italiano ti ricorda per altro. Per tutti tu sei e continui a essere Mirella Bonelli, il personaggio immaginario che hanno sentito vero nel lunghissimo periodo della serie *Vivere*, durata dal 1999 al 2008. Un bel personaggio, per la verità, affettuoso, solare, pieno di calore umano, garante di stabilità in un mondo profondamente cambiato. Dopo le telenovelas brasiliane, dopo *"La schiava Isaura"*, ma anche *"Dallas"* o *"Dinasty"*, il modello della soap opera veniva riadattato alla provincia italiana – la provincia di Como. E quindi si proponeva non più come evasione ma come identificazione, o quanto meno confronto diretto. Una mia vecchia zia pur sapendo benissimo che Mirella era una invenzione, continuava a darle consigli o magari a chiederne, Mirella lo farebbe o Mirella non lo farebbe.

Ma sì, Mirella era una specie di santa, l'unica in quella serie. Le figlie ne facevano di tutti i colori, ma lei era una santa. Una volta che era stata in qualche modo irretita da una sorta di guru arrivarono valanghe di lettere che la mettevano in guardia sui rischi che correva. Un'altra volta uno psicologo siciliano spedì una sua paziente a conoscerci dal vivo per guarirla dalla sua ossessione per la serie e lei se ne tornò più malata di prima. Il bello è che ho ottenuto quel ruolo per puro caso, indipendentemente dalla mia agente che riteneva indecorosa per me la partecipazione a una soap opera.

L'altra partecipazione che ti ha reso molto popolare è quella a *L'amica geniale*, in cui sei il quarto volto di Lenù, che da anziana racconta la storia della sua vita. Ti hanno doppiata per ragioni di coerenza immediata, ma a mio parere la voce narrante avrebbe dovuto essere interamente la tua. E credo proprio che tu abbia fatto un bel regalo, a noi e anche a lei, in termini di consapevolezza e di stile. Direi anche di bellezza, perché esiste una bellezza che è fuori da ogni età e che più profondamente ci appartiene. Una bellezza che si apre al futuro. E a proposito di futuro; puoi dirci qualcosa oggi dei tuoi progetti per il futuro?

Ci sono, e sono anche molto concreti. Ma temo di non poterne parlare. Ce ne è uno con la regista Costanza Quatriglio, nota per il bellissimo documentario "Il cassetto segreto", un viaggio nel Novecento – e per capire il Novecento – attraverso l'archivio di suo padre e le difficoltà nel riordinarlo. Potrebbe essere addirittura un momento di svolta nel mio lavoro, l'occasione di esprimermi con una pienezza che non mi era mai stata offerta prima. Sto poi facendo un provino per un altro progetto ancora in cantiere, molto interessante, tra il mistery e il fantasy … eh, ma nemmeno di questo mi è dato di parlare.

Invece porto già avanti uno spettacolo di teatro, in cui sono affiancata da un coro. A me piace molto lavorare con la musica, essere come avvolti da un coro è una esperienza meravigliosa. Lo spettacolo si chiama "Donne incantate" e io interpreto varie figure di donna, da Maria Stuarda a un personaggio di Boccaccio, dalla Madonna a donne del periodo garibaldino. Sì, lo porteremo anche a Roma.

Non ci resta allora che parlare del tuo ultimo film, *Esprimi un desiderio*, appena uscito nelle sale cinematografiche con la regia di Volfango De Biasi. Ho già avuto occasione di vederlo. E' il *remake* di un film francese del 2022, *Il peggior lavoro della mia vita* con Gerard Depardieu, la storia di un giovane, in qualche modo vittima di un trauma infantile provocato dall'abbandono del nonno. Condannato per sei mesi a un servizio sociale in una casa di cura per anziani, passa da uno scontro iniziale a un atteggiamento di comprensione e di accoglienza che permette a tutti di collaborare felicemente a un'opera di riscatto sociale. Per quanto possa sembrare scontato è un film divertente, mai stucchevole, mai sopra le righe, e quindi diretto bene, con un ottimo cast che ruota attorno a un Diego Abatantuono in piena forma. Il tuo è un personaggio simpatico, forse quello più approfondito, meglio disegnato. Proprio per questo è meglio non fare *spoiler*, è giusto che lo spettatore lo scopra da sé. In fondo ci sono tante occasioni di riflessione, viene messo in luce il bisogno di essere ascoltati, accolti ed amati che appartiene a tutte le età. In una intervista alla radio veniva commentato da una bella canzone il cui *leit motiv* diceva "Guarda quanta vita c'è ancora". Bisognerebbe sentire fino in fondo quanta vita c'è ancora in ogni giorno della vecchiaia.

"L'amica geniale", serie televisiva creata da Saverio Costanzo, 2018 - 2024, stagione 1 e 4. Elisabetta De Palo, Lenù

Sì, è un film tra divertente e commovente come altri film che ho fatto e che mi piace fare. Vorrei sottolineare anche il tema del desiderio, che non si spegne nella vecchiaia, come non si spegne la speranza, il gusto della vita, l'impressione che possiamo ancora dare e che possiamo ancora ricevere.

A proposito della speranza vorrei dire che proprio in questi giorni si è riacceso per noi un lumino di speranza, nel nostro comune desiderio di pace. È una speranza da gestire con cautela, ma già basta a riempirci di gioia perche non moriranno nell'immediato altre persone.

"Suburra" (2017-2020), serie televisiva di Michele Placido. Elisabetta de Palo nel ruolo della Contessa

Sì, mia figlia ha costruito con i bambini tante piccole barchette piene di chicchi di riso, di mais, di semini, una piccola flottiglia che facevano navigare. È giusto che i bambini sappiano che vi sono altri bambini, è bello che noi torniamo a vedere e a vivere con gli occhi dei bambini, con l'abbandono dei bambini. Ho intenzione di partecipare alla marcia della pace verso Assisi. Sono venticinque chilometri e non so se riuscirò a farcela, però ci provo.

E quindi stiamo anche noi esprimendo un desiderio. Coltivarlo è diventato per tutti una ragione di vita.

Liliana Cantatore

L'unicità oltre le attese nello sguardo di Louis Malle

Carmen De Stasio

Tra qualche mese – nel 2026 – ricorreranno i settant'anni del primo documentario ad aver ricevuto il prestigioso riconoscimento della Palma d'oro al Festival del Cinema di Cannes. Merito dell'opera è l'aver proposto il mare con la sua moltitudine di creature, di movimenti e delle azioni di pesca, insieme a conversazioni dal vero in un sottofondo di parole e musica a calibrare la ritmicità dei gesti. *Il mondo del silenzio* – questo il titolo del documentario – viene ad esporre una realtà per la quale l'immaginazione registica crea la correttezza del canovaccio in una veridicità comprensiva, andando a motivare un insospettabile interesse per la materia del pianeta e lasciando agire le infinitesime, e spesso sconosciute, micro-realtà. Una prerogativa, questa, propria della regia del famoso esploratore e documentarista Jacques-Yves Cousteau. Nondimeno, una prerogativa per il suo aiuto alla regia, quel grande cineasta che è stato Louis Malle.

È l'ambito dell'esplorazione che presiede al processo di innovazione e sarà sicuramente questo ad aver inciso sul carattere di L. Malle. Una passione per i documentari nutrita per tutta la vita, che trova ragione anche nelle tante e varie operazioni cinematografiche: di fatto, proprio lavorando a *Il mondo del silenzio*, egli alimenta la decisività di un realismo fuori da qualsiasi etichettatura, e propone una sorta di rinnovato mondo, del quale l'attenta regia e co-regia porta sullo schermo non già quel che è invisibile, quanto spesso quel che si sa esista, ma che si preferisce trascurare o si trascura involontariamente, resistendo sul fronte di una indifferenza che confligge con quello che da più parti è l'impegno collettivo di una umanità spinta tutta insieme al progresso.

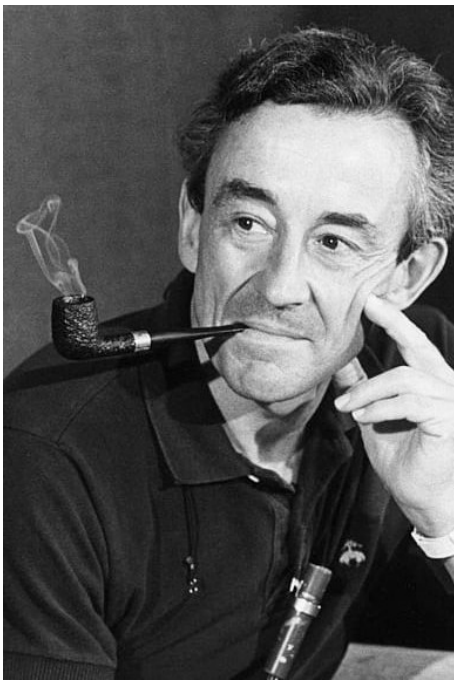
Ed infatti, al di là del frastuono di una società coinvolta nel vortice del progresso tecnologico e del costume nel periodo successivo alla ricostruzione post-bellica, così come avviene nel documentario che lo lancia nel mondo della celluloide d'essai, il regista-Malle segna una variazione rispetto ad un punto di vista intimistico o forzatamente esternalizzato. La scienza accompagna la crescita dell'individuo-società ma a quale prezzo – egli sembra presagire. E quindi – nel suo ruolo continuo di regista-esploratore – Malle raggiunge i mondi del possibile silenzio a dar ragione di un'esperienza che sconfina dalla regalità del quotidiano.

Stravagante, sicuramente fuori dal coro e da qualsiasi corrente, Malle incarna il genio intento a distrarre dalle trappole apologetiche un esistente dato e sconfina dalle righe di uno spartito da riscrivere per somiglianza. Scandaloso e acuto, il regista si posiziona sul fronte di una libertà che egli cerca nel cinema per dar vita ad una forma assai vicina ai tratti documentaristici. Ed il tratto documentaristico – laddove la verità spinge in antri del tutto in-conosciuti oppure non resi invisibili, ma soprattutto rifiutati (si pensi ad alcune delle tematiche trattate: per dire, l'incesto, l'adulterio, eccetera) e che pure esistono – conferma l'intensità di un'intenzione che si rende possibile mediante la macchina da presa. Vero è che, per certi aspetti, la sua trattazione *dal vero* del *vero* sembra disporsi nel clima della Nouvelle Vague per il fatto di evitare qualsiasi tecnicismo spinga verso quel che non chiaramente si dispone ad una società distratta, e si mantenga sul rigore. Epperò la realtà di Malle ha una qualità precisa: egli va oltre, si proietta e, simultaneamente, si fa respingente, affluendo nell'intraprendenza e nell'interruzione. Prendiamo la prima opera documentaristica che certo ne forgia lo stile. In quel *mondo del silenzio* si assiste ad una sceneggiatura che avviene, che vede l'azione in primo piano ad esser soggetto, mutuando dalle stesse azioni: la pesca, la discussione mirata sul peschereccio, il movimento dei motori e delle catene, il salto danzante dei delfini – tanto per dire – accompagnati da sonorità pulsanti in una condizione di luce e di ruggine, di fare e fare nel vero, il tutto nella tessitura di una quotidianità che non ha nulla di sublime, né di accademico compiacimento. È lo spettro fasico di soglie che il regista – in questo caso i nostri Cousteau e Malle – propongono non già come avventura visiva e di incantamento, quanto come presentazione in un'indiscutibile struttura di orizzontalità, timori, di vicende che trovano ragione in se stesse.

Una simile attitudine esplorativa è ben assidua nei documentari successivi, quando Malle esplora tappe esistenziali assai pregnanti per la definizione dei tempi e parlo, tra gli altri, di *India Fantasma* e *Calcutta* (entrambi girati nel 1969), oppure dell'originale *God's Country* (1985), nel quale due sono i momenti, vale a dire il prima di un determinato tempo e il dopo-attualità con tutto quel che è inatteso, ma unico è il protagonista. Il regista riprende dal vivo (anziché tradurre in una sceneggiatura o in una scenografia posticcia quella realtà al di là delle esistenze consuete) attraverso una pressione sicura, distante da qualsiasi verosimiglianza, per colloquiare con un vero fuori dall'orbita del prospettabile.

Evidente che la cinematografia di Malle è icastica nella misura in cui conserva un approccio di tipo Lacaniano e che, quindi, non esclude dal linguaggio visuale – meramente televisivo

"God's Country" (1985)



o cinematografico – l'impellenza di un ordine interno della realtà pronto a disporsi nelle sue fattezze significanti e che per queste vie vive un proprio linguaggio, che chiameremmo linguaggio delle cose in sé. Oltretutto, l'applicazione di una tale sistematicità prevede una sorta di oggettiva consuetudine nella voce identificativa di tipo antropomorfico-ambientale, intendendo per questa una correlazione che, pur nella mutabilità, riesce a mantenere una solida individualità. Una tale prospettiva caratterizza la cinematografia di Malle ed è sovente motivo di fastidio, di sconvolgimento (si pensi a *Gli amanti*, film del '58, oppure a *Il danno* del '92), ma anche del riconoscimento di un'abilità di tipo esplorativo (indimenticabile la sconvolgente poetica di *Arrivederci ragazzi*, portato sugli schermi nel 1987). Va detto, pertanto, che L. Malle non si limita a far uso di ciò che è in una sorta di genitura immutabile, no: con la modalità di trattazione attraverso lo schermo si è nella piena svolta di riflessi mai consunti, in grado di intraprendere la va-

"Arrivederci ragazzi" (1987)

stità agibile della ricerca contro-corrente, una ricerca che punta al verbo del linguaggio esistenziale, piuttosto su ipotetiche installazioni di un pensiero incline all'isolamento.

Carmen De Stasio

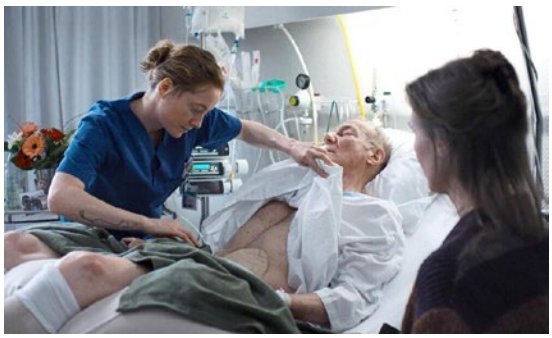
* *Prossimo numero:*
David Bowie: La poetica dell'irripetibile

L'ultimo turno (2025) di Petra Biondina Volpe

Una realtà che pochi conoscono

Vito Ostuni

Con *L'ultimo turno* la regista svizzera Petra Biondina Volpe, già apprezzata per la sua sensibilità verso i temi sociali, porta sullo schermo un'esperienza rara e totalizzante: quella di un turno di notte in un ospedale cantonale. Protagonista assoluta è Leonie Benesch, intensa e misurata nel ruolo di Floria Lind, un'infermiera che attraversa dodici ore di lavoro tra emergenze, piccoli gesti di cura, conflitti familiari e momenti di crollo personale. Il film si sviluppa quasi interamente all'interno delle corsie, con un ritmo scandito da dialoghi serrati, chiamate improvvise, pazienti che entrano ed escono da stanze anguste. Non c'è spazio per sottotrame estranee: ciò che conta è la vita che pulsa in reparto, tra sofferenza e resistenza. In questo senso, l'opera di Volpe si colloca in un filone di cinema che non ha paura di affrontare la realtà con lo sguardo frontale della psicologia: non tanto la medicina in senso tecnico, quanto il vissuto emotivo di chi cura e di chi viene curato. La regia di Volpe adotta una grammatica vicina al documentario. La macchina da presa segue Floria con discrezione, quasi respirando con lei, e lo spettatore è trascinato nel flusso ininterrotto di compiti e richieste. La fotografia è spoglia, fatta di luci artificiali che rendono l'ambiente insieme claustrofobico e familiare. Non c'è musica extradiegetica: i suoni sono quelli reali, passi, campanelli, voci che diventano colonna sonora del turno. Il risultato psicologico è evidente: lo spettatore si sente immerso nella stessa stanchezza della protagonista, percepisce la tensione accumulata e la frustrazione che deriva dall'impossibilità di fare tutto. Questa immersione richiama il principio delle affordance di James Gibson: lo spazio ospedaliero non è neutro, ma suggerisce e limita le azioni, incorniciando i comportamenti dei personaggi. Il cuore del film è la rappresentazione della cura come dimensione psicologica complessa. Floria deve continuamente bilanciarsi tra empatia e distacco, tra il bisogno di ascoltare il dolore dei pazienti e l'urgenza di rispettare protocolli e tempistiche. Il dialogo con il signor Loi, che chiede notizie sui propri esami (Ogni giorno arriva un nuovo medico e nessuno mi dice cosa mi succede), mostra la frattura tra l'attesa del paziente e i vincoli istituzionali dell'ospedale. Floria comprende la sofferenza dell'uomo, ma è costretta a rimandare, incarnando così il conflitto tra compassione e impotenza appresa. Il film affronta anche il tema del burnout: la protagonista, pur mantenendo un atteggiamento professionale, lascia emergere la fatica emotiva. Una scena simbolica è quella in cui getta dalla finestra l'orologio di lusso di un paziente che la cronometra continuamente, un gesto impulsivo che rivela la saturazione psicologica e la necessità di un atto liberatorio. La rabbia, in quel momento, diventa strumento di difesa. L'ospedale diventa nel film un microcosmo sociale. Ogni stanza ospita una storia: dalla signora Coon che canta per superare la letargia, al signor Nana che rifiuta il sondino nasogastrico per paura, fino ai familiari della signora Bilgin che discutono sul fare tutto il possibile nonostante il testamento biologico. La sceneggiatura mette in evidenza la difficoltà delle relazioni tra pazienti e infermieri, tra medici e famiglie, tra colleghi stessi. Lo spettatore assiste a un vero psicodramma collettivo, in cui si riflettono i temi fondamentali della psicologia sociale ovvero la comunicazione in condizioni di stress, la gestione dei conflitti, il ruolo delle aspettative reciproche. L'ospedale appare come uno spazio-limite, luogo in cui vita e morte si intrecciano, dove il lutto e la speranza convivono. La sequenza della rianimazione fallita della signora Bilgin è un momento di verità. La cinepresa rimane addosso ai parenti, cogliendo il trauma dell'improvvisa perdita e l'angoscia di non essere stati abbastanza presenti.

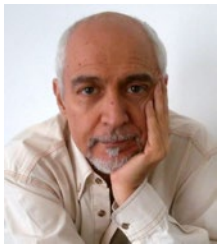


Il film offre anche una lettura interessante dal punto della personalità. Floria è rappresentata con un alto grado di coscienziosità, organizzata, responsabile, determinata a garantire assistenza. Ma al contempo manifesta tratti di vulnerabilità emotiva, che emergono nei momenti di stanchezza estrema o di conflitto con colleghi e pazienti. Il suo gesto di prendersi cura del cane Charlie, confidato dal signor Loi, mostra la dimensione empatica che va oltre il protocollo professionale. Floria non è solo un'ingranaggio dell'ospedale, ma una persona che porta con sé valori e sensibilità personali. La personalità che emerge è complessa: un io professionale che cerca di resistere e un io privato che fatica a non soccombere. L'ultimo turno non racconta solo la vita ospedaliera, ma mette in scena le dinamiche profonde che la sostengono. Il film rappresenta, inoltre, un contesto di decision-making sotto pressione, dove ogni scelta deve essere rapida e può avere conseguenze vitali e mostra i limiti strutturali delle istituzioni e la necessità di strategie di resilienza collettiva. Per lo spettatore, il film funziona come uno specchio empatico: grazie all'interpretazione di Leonie Benesch, è possibile sentire il peso emotivo di un turno di notte, percepirne la claustrofobia e insieme i piccoli spiragli di umanità. È un cinema che non offre catarsi facile, ma costringe a riflettere. Con L'ultimo turno, Petra Biondina Volpe realizza un'opera di straordinaria intensità psicologica. Il film non è soltanto una denuncia delle difficoltà strutturali della sanità, ma un viaggio emotivo dentro la cura, la sofferenza e la resilienza. Leonie Benesch costruisce un personaggio fragile e forte allo stesso tempo, capace di incarnare l'esperienza universale di chi si prende cura degli altri mentre lotta con i propri limiti interiori. Alla fine della proiezione, ciò che rimane allo spettatore non è solo la memoria di un turno estenuante, ma la consapevolezza che dietro ogni gesto di cura c'è un mondo interiore complesso. L'ultimo turno diventa così non solo cinema civile, ma anche cinema psicologico nel senso più profondo, uno strumento per guardare dentro le pieghe dell'animo umano, laddove la vita e la morte si sfiorano in silenzio.

Vito Ostuni

I dimenticati #124

Gloria Dickson


Virgilio Zanolla

Chi ha mai sentito parlare di Gloria Dickson? Nel nostro paese è una delle attrici hollywoodiane meno ricordate: neanche si ha presente la sua immagine, che pure era alquanto gradevole. D'accordo, non si è trattato di un'interprete di primissimo piano, ma negli otto anni di carriera nel cinema, coi ventiquattro film ai quali prese parte ha goduto anch'ella di un quarto d'ora di celebrità, e benché la morte l'abbia ghermita in giovane età neanche questo particolare è valso a calamitare l'attenzione sulla sua figura, come s'è invece verificato con varie sue non meno sfortunate colleghe.

Thais Alalia Dickerson era nata il 13 agosto 1917 a Pocatello, nell'Idaho, una cittadina capoluogo della contea di Bannock, seconda e ultimogenita, dopo la treenne Doris, del quarantaduenne Fred Windfield, banchiere, e della trentaquattrenne moglie Emma Starrett. Il nome Thais fu un omaggio dei genitori al grande soprano Mary Garden, che li ammaliò interpretando la *Thaïs* di Jules Massenet. Fin dalla più tenera infanzia, Thais sviluppò uno stretto rapporto col padre, col quale condivideva l'amore per la natura e l'hobby della pesca; ella si appassionò subito anche alla recitazione, incoraggiata dai familiari che le fecero studiare dizione e portamento, giungendo a fare d'un loro seminterrato una sorta di piccolo teatro, affinché lei vi si potesse esibire davanti a parenti e amici. Thais aveva appena otto anni quando suo padre perse la vita in un incidente automobilistico: ella giurò a sé stessa che non avrebbe mai imparato a guidare.

L'anno dopo - il 1930 - Emma si trasferì con le due figlie in California, a Long Beach. Studiando al liceo, Thais iniziò a recitare in teatro, apparendo in produzioni amatoriali. Diciottenne si laureò al Politecnico con specializzazione nell'arte drammatica, e si esibì leggendo testi teatrali in alcuni circoli sociali; finché non approdò alla radio, nella stazione KFOX di Long Beach. Si unì quindi ai Wayside Colony Players, compagnia teatrale itinerante il cui repertorio andava da Shakespeare ai moderni autori.

Nell'aprile del '36, superando un'audizione venne ammessa nel Federal Theaters Project, un'organizzazione promossa dal governo presso la Mason Opera House di Los Angeles per valorizzare i giovani talenti dello spettacolo; ciò che la spinse a trasferirsi nella vicina popolosa città. Dette subito prova del suo versatile talento come protagonista nel dramma *Seventh Heaven* di Austin Strong e nelle commedie *Smilin' Through* di Jane Cowl e Jane Muffin e *The Devil Passes* di Benn Wolfe Levy; in novembre, mentre recitava in quest'ultima, venne notata da Irving Kumin, talent scout della Warner Brothers, che vincendone le resistenze dovute all'amore per il teatro, le organizzò un provino e la persuase a firmare un contratto triennale per la stessa casa di produzione, con una paga settimanale di 200 dollari. Come prima cosa, le venne dato il nome d'arte di Gloria Dickson. Alta 1,63 cm, corpo flessuoso, occhi grigi, viso attraente dai lineamenti lievemente irregolari, dopo essere fuggevolmente apparsa, non accreditata, come ragazza bionda su un autobus nel melodrammatico *Talent Scout* di William Clemens, nel luglio '37 Thais-Gloria esordì nel cinema nella parte di Sybil Hale nel drammatico *Vendetta* (They Won't Forget) di Mervyn LeRoy, film (uscito dieci giorni prima dell'altro) che molti considerano il capolavoro del regista: la storia di un linciaggio ispirato da *Furia* di Fritz Lang; con lei, debuttava nel breve ruolo della ragazza assassinata un'altra splendida bionda destinata a una luminosa carriera, Lana Turner. *Vendetta* portò la nostra allora ventenne attrice al vertice della classifica dei migliori esordienti di Hollywood, riconoscimento che per lei si tradusse con la presenza nelle copertine delle più note riviste illustrate e con un profluvio di articoli elogiativi. Ella ricordò: «Ero così felice che riuscivo a mala pena a parlare. Mi sentivo come se Natale, il mio compleanno e il 4 luglio fossero stati tutti uniti da effetti sonori». Ricevé offerte per nuovi film da varie case di produzione, ma Jack Warner non consentì a prestarla; le permise però di tornare temporaneamente al teatro nel ruolo di Joan Campion nel musical *Wise Tomorrow* di Stephen Powys, che debuttò a Broadway il 15 ottobre di quell'anno e misteriosamente non andò oltre qualche replica, nonostante buone critiche.

Fin dal suo primo giorno alla Warner Gloria aveva conosciuto il britannico Perc Westmore, capo dei truccatori, un vero genio delle acconciature, responsabile del suo glamour e di quello di numerose altre attrici, tra cui Bette Davis, Marlene Dietrich, Carole Lombard, Merle Oberon e Olivia de Havilland; a Los Angeles egli gestiva il celebre salone di bellezza House of Westmore, aperto nel '35 sul Sunset Boulevard coi suoi quattro fratelli. Tra lui e Gloria fu subito amore: Perc era in attesa del divorzio dalla prima moglie, l'attrice Virginia Thomas, e il 25 gennaio 1938 la celebre 'pettegola' Louella Parsons annunciò il loro fidanzamento sulle colonne del "Los Angeles Examiner". Il matrimonio ebbe luogo a Santa Barbara il 18 giugno di quell'anno: gli sposi trascorsero la luna di miele a Ensanada, in Messico, nella Baja California. Amante delle feste e delle belle donne, Perc era altresì perfezionista, geloso, prepotente e dedito al bere: insisté con Gloria affinché ella si facesse ricostruire il naso così da assumere un aspetto fataleggiante e spuntare parti più in vista; ma per quanto ambiziosa, ella non era altrettanto spregiudicata. Tanto che nel '38 prese parte a quattro B-movies: il musical *Gold Diggers in Paris* di Ray Enright, con Rudy Vallee e Rosemary Lane, dove fu Mona Verdivere, l'ex moglie del protagonista; il bel giallo *Racket Busters* di Lloyd Bacon, accanto ad Humphrey Bogart e George Brent, nel ruolo di Nora Jordan; l'avventuroso *Nel cuore del Nord* (Heart of the North) di Lewis Seiler, ambientato in Canada, nel quale vestì i panni di Joyce MacMillan; e il dramma romantico *Secrets of an Actress* di William Keighley, in cui fu Carla Orr. Aveva scoperto la pesca d'altura e si divertiva a catturare ogni tipo di pesce: perfino uno squalo da 632 libbre (quasi 287 kg) e un pesce spada da 100 libbre (45 kg) che nel momento in cui venne issato in barca la ferì causandole un graffio sulla pancia di quasi 20 cm.

Intanto, dopo pochi mesi tra lei e il marito le cose non filavano già più bene. Lui aveva creato per lei una nuova suggestiva acconciatura, ma nella sontuosa cena del Natale '38 organizzata dai Westmore per i dipendenti e le loro famiglie, ingelosita da Perc che ballava insistentemente con un'altra, Gloria ruppe il suo bicchiere da cocktail e glielo conficcò su una guancia, facendogli scorrere fiumi di sangue. Nondimeno, il loro ménage di coppia continuò con frequenti puntate nei ristoranti, partecipazioni a manifestazioni sportive, eventi promozionali, e nuotate al mare presso la spiaggia di Malibu.

Per muoversi più agevolmente da casa agli studios lei noleggiò una Spider e assunse un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

autista; non ruppe mai il giuramento di non guidare fatto nel '29 (ma per una scena in auto del film *The Big Boss* il 21 marzo '41 fu costretta a imparare i movimenti necessari per riuscire credibile). Nel '39 la Warner Bros. le rinnovò il contratto ed ella lavorò in sei pellicole: fu Peggy in *Hanno fatto di me un criminale* (They Made Ne a Criminal) di Busby Berkeley, un insolito film drammatico diretto dal re delle coreografie musicali; Ann Stacey nel drammatico *Waterfront* di Terry Morse; Evelyn Corey nella commedia sportiva *The Cowboy Quarterback* di Noel Mason Smith; Trudie Plummer nel dramma *No Place to Go* di Morse; Peggy Porterfield nel musical *On Your Toes* di Enright e Mona Lannon nel thriller *Private Detective* di Smith. La sua migliore attuazione fu in *Waterfront*, l'unica parte da vera protagonista.

Il 14 gennaio 1940 Gloria si separò da Perc, ma la cosa venne tenuta segreta. Era delusa anche dalla Warner Bros., tanto che dopo altri due film a cui prese parte nei primi mesi dell'anno (il western *King of the Lumberjacks* di William Clemens, dove vestì i panni di Tina Martin Deribault, e il drammatico *Tear Gas Squad* di Morse, che la vide interpretare Jerry Sullivan) decise di lavorare da indipendente; contava di migliorare la sua carriera, spesa finora in qualche parte di risalto e in molte di fianco, che zavorravano il suo decollo verso lo status di star: ma i ruoli che rimediò da allora la relegarono ancora nella categoria di 'color che stan sospesi'. Stufa di tutto, nel febbraio '40, sola e nel più totale anonimato, lasciò la California per un giro in alcuni stati che la portò nel Nebraka e nello Utah, forse per un breve flirt con l'attore Cliff Edwards; Perc avvisò la stampa dandola per scomparsa, ma il mese dopo ella rientrò a Los Angeles e annunciò la sua intenzione di divorziare.

In aprile Gloria iniziò a lavorare nel melodrammatico *I Want a Divorce* di Ralph Murphy, una produzione Paramount interpretata da Dick Powell e Joan Blondell, dove lei era Wanda Holland, una madre che si suicida dopo aver perso la custodia del figlio. Durante le riprese avviò una relazione con Murphy, che aveva ben ventidue anni più di lei, e il 17 maggio presentò la domanda di divorzio da Westmore, che venne accolta il 22 giugno del '41. Nel frattempo, si era calata nei panni di Florence Bertrand nella commedia romantica *Ciò che si chiama amore* (This Thing Called Love, '40) di Alexander Hall, una produzione Columbia Pictures con quali protagonisti Rosalind Russell e Melvyn Douglas, che per l'argomento trattato (la storia di una coppia di sposi che per mettere in prova la loro unione decide di non avere rapporti intimi nei primi tre mesi di vita coniugale) in patria venne condannato da una Lega della Decenza e proibito in alcune nazioni.

Nel 1941 fu la protagonista Sue Peters in un altro film Columbia, il dramma criminale *The Big Boss* di Charles Barton, e fu Leslie Ramsey nel drammatico *Mercy Island* di William Morgan, una produzione Republic Pictures, casa di produzione per la quale nel '42 interpretò anche Cleo Arden nella commedia poliziesca *The Affairs of Jimmy Valentine* di Bernard Vorhaus. Il 10 ottobre di quell'anno Gloria sposava a Reno Ralph Murphy. Anche lui donnaiolo, la loro unione presto si rivelò problematica e nel febbraio '43 la spinse alla separazione. Gli stress emotivi e gli stravizi nel bere dovuti al suo tono di vita le stavano guastando la figura, imbolsita e vistosamente invecchiata. Dopo aver intrecciato una breve relazione con Bill Fitzgerald, un sergente dei marine appena congedato, ella intentò causa al secondo marito per crudeltà psicologica: ottenne il divorzio solo il 18 aprile '44.

Nel mentre, aveva preso parte ad altri quattro film, lavorando anche in radio. Fu Edwina Stephens nel poliziesco *Power of the Press* di Lew Landers, prodotto dalla Columbia; Dolly Baxter nella commedia musicale *Le stelle hanno paura* (Lady of Burlesque) di William Wellman, della Hunt Stromberg Productions, accanto a Barbara Stanwyck; Evelyn Fenton Cartwright nel giallo *Crime Doctor's Strangest Case* di Eugene Forde, della Larry Darmour Productions: tutti del 1943. Nel '44 impersonò Miss McCue nella commedia a sfondo bellico *Rationing* di Willis Goldbeck, interpretata da Wallace Beery e distribuita dalla Metro-Goldwyn-Mayer: si trattò del suo ultimo film.

Gloria Dickson e John Payne ("King of the Lamberjacks" di William Clemens, 1940)

Gloria Dickson, Joan Blondell e Dick Powell ("I Want a Divorce" di Ralph Murphy, 1940)

Gloria Dickson, John Garfield e altri attori ("Hanno fatto di me un criminale" di Busby Berkeley, 1939)

Nel maggio di quell'anno si era sposata per la terza volta, col trentaquatrenne William Fitzgerald, un ex-marine che lavorava per la MGM ad Acapulco, e dopo un'onesta carriera da pugile nei pesi medi col nome di Billy Ryan aveva svolto mille lavori, tra i quali la guardia del corpo di Jean Harlow; la sua fedina penale non era proprio limpida, ma era sinceramente innamorato di Gloria, tanto che il loro matrimonio fu per lei, se non l'unico, il più felice. La coppia affittò dall'attore Sydney Toler una bella casa in collina affacciata sul Sunset Strip, nel West Hollywood, dov'ella si ritemprò e si sottopose a una dieta rigorosa.

Il pomeriggio di giovedì 10 aprile 1945 l'attrice aveva appuntamento con l'agente Leon Lance per valutare un nuovo progetto cinematografico, ma non si presentò all'incontro; Lance non s'inquietò: conosceva la mancanza di puntualità di Gloria, dovuta all'abitudine di concedersi sostanziose sieste. Le cose, però, quel giorno erano andate diversamente. Dopo il pranzo ella si era in effetti concessa un riposino salendo al piano superiore dell'abitazione, ma poco prima, sbadatamente, aveva gettato per terra il mozzicone della sigaretta appena fumata, e mentre lei dormiva questo aveva silenziosamente incendiato una poltrona imbottita al pianterreno. Verso le due pomeridiane un suo vicino di casa avvertì odore di fumo, ma suppose trattarsi d'un cumulo di foglie fatte bruciare; un paio d'ore dopo, però, s'avvide che la casa di Gloria era avvolta dalle fiamme. Accorse presso l'edificio, dove s'era già radunata una piccola folla, e presto giunsero anche Fitzgerald e cinque vigili del fuoco, i quali penarono non poco a immobilizzarlo mentre tentando di svincolarsi gridava: - La mia bambina! Devo salvare la mia bambina! Quando l'incendio venne finalmente debellato, nel bagno al pianterreno i pompieri trovarono il corpo esanime dell'attrice assieme a quello del suo cane boxer: aveva tentato di salvarsi scavalcando la finestra, ma prima di poterlo fare l'asfissia le aveva bruciato i polmoni; le ustioni sul corpo infatti erano curabili, di primo e secondo grado. Gloria aveva ventisette anni, otto mesi e ventisette giorni; venne sepolta all'Hollywood Forever Cemetery.

«La mia bambina» fece scrivere Fitzgerald sulla sua iscrizione tombale. Morì giovane anch'egli, a quarantasette anni nel '58, nel penitenziario statale del Nebraska dove si trovava recluso per aver firmato assegni scoperti sul conto della sua seconda moglie. Le parenti di Gloria, invece, le sopravvissero di parecchio: morirono entrambe novantaduenni, la madre nel 1975, la sorella nel 2006.

Virgilio Zanolla

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Giovedì 4 Novembre 1971

L'intolleranza DC mette in crisi l'Ente cinema

Ritorno di fiamma integralista. La discriminatoria bocciatura dei film di Ferreri e Bellocchio denuncia errori di fondo e di metodo
Posizione del PSI e condizioni per una «verifica»

Mino Argentieri

La crisi dell'Ente Gestione cinema è aperta. L'hanno provocata consiglieri democristiani respingendo *L'udienza* di Marco Ferrei e *In nome del padre* di Marco Bellocchio per «insufficienti valori culturali e artistici». Una motivazione questa alla quale mostra dl non credere neanche il responsabile della Commissione culturale del PSI che sabato scorso ha rilasciato al quotidiano del suo partito una inequivocabile dichiarazione da cui si deduce che: 1) i socialisti! intendono opporsi ad atti discriminatori 2) i rapporti fra forze di governo non possono essere regolati a colpi di voto. Se vi fosse stato bisogno di una conferma alle indiscrezioni raccolte dal nostro giornale e da *Paese sera* è indubbio che Beniamino Finocchiaro l'ha data. Il suo commento semmai rende pubblica la crisi politica dell'Ente gestione. La quale crisi se segna un ritorno a fiamma integralista nei DC d'altro canto induce i socialisti a un chiarimento immediato con i loro alleati visto che ove fossero costretti a subire la sopraffazione clericale la loro presenza nell'Ente acquisterebbe il carattere di una pura testimonianza senza alcuna possibilità di ottenere una corretta conduzione del gruppo cinematografico statale.

Noi il nostro giudizio su quel che è successo l'abbiamo espresso immediatamente e d'altra parte l'assemblea convocata dall'ANAC dall'ACI dalla SAI e dalle tre organizzazioni sindacali per il 9 novembre costituisce una prima risposta ai fautori della discriminazione ideologica i quali pur di perseguire intenti censori non hanno esitato a inventare argomentazioni che non si reggono in piedi. Sbaglierebbe però chi pensasse che il mondo del cinema i partiti di sinistra e i sindacati desiderino limitarsi a piangere sul latte versato. Tanto per essere chiari è opportuno specificare fin da ora, che qualsiasi verifica ha senso se intanto sarà rapportata all'incidente dell'*Udienza* e di *In nome del padre* e se condurrà al superamento degli ostacoli frapposti all'acquisizione del due film bocciati. Tuttavia, non ci si avvicinerebbe al nocciolo del problema se dall'episodio non si traessero insegnamenti circa una serie di errori metodologici che devono essere corretti.

È lecito domandarsi in virtù di quale principio e di quale criterio di funzionalità la valutazione dei requisiti culturali e artistici del film venga affidata a un consiglio d'amministrazione. Sino a prova contraria l'attività dell'Ente gestione non differisce sostanzialmente da quella di una casa editrice che stampi libri. In qualsiasi impresa editoriale dalle più grandi alle più piccole la scelta dei testi da pubblicare spetta ad apposite commissioni di lettura e ai direttori di collane le une formate da specialisti e gli altri essendo in genere critici e studiosi di indiscutibile competenza. Anche in questo caso l'ultima parola e demandata al consiglio di amministrazione ma circoscrivendo assensi e dinieghi agli aspetti economici dell'operazione.

Al contrario nell'Ente gestione si cerca di instaurare una strana prassi secondo la quale i consiglieri di amministrazione si arrogherebbero facoltà e prerogative che esulano dal compito di tracciare le linee generali di una politica culturale e di attuarle sul terreno delle decisioni di natura finanziaria e organizzativa.

In verità dai consiglieri, era da attendersi che cominciassero a mettere a punto uno schema di ristrutturazione del settore cinematografico pubblico avendo premura di iniziare le consultazioni con le rappresentanze degli autori dei lavoratori e della critica così come previsto dalle norme statuarie dell'Ente. Sarebbe stato logico attendersi che essi d'intesa con le associazioni sindacali e cultura del cinema provvedessero all'insediamento di un comitato di lettura e che fosse almeno indetta una conferenza stampa per illustrare magari in termini interlocutori le idee che si nutrono a proposito dell'avvenire della cinematografia pubblica. Non che i temi di discussione mancassero e che gli interrogativi fossero pochi. Le questioni del circuito culturale dei liberi gruppi produttivi dell'ingresso del cinema nella scuola della propaganda e della diffusione dei film italiani all'estero e in Italia sono all'ordine del giorno e non meno attuali e scottanti sono i quesiti concernenti modalità di veicolazione dei prodotti cinematografici che agevolino la crescita della coscienza critica negli spettatori.

C'è inoltre la faccenda degli stabilimenti De Laurentis ancora sul tappeto, prova ne sia che la Banca Commerciale recentemente s'è fatta viva presso l'Ente gestione quale garante di una transazione cui essa pare interessata forse per il motivo che «Dinocittà» nel frattempo è finita sotto le sue ali protettrici.

Noi non diciamo che il Consiglio dell'Ente abbia elargito promesse. Diciamo però che stando alle prime battute l'amministrazione dell'Ente stesso non si appresta a divenire la casa di vetro da molti auspicata. Basti osservare che non si è sentito il dovere di rendere pubbliche le deliberazioni che si varano e che a oltre una settimana di distanza dalla rivelazione della vicenda de *L'udienza* e di *In nome del padre* l'Ente brilla per il suo silenzio.

C'è infine il piccolo particolare della votazione effettuata per stabilire se i film da prendere avessero o no le qualità considerate dalla legge, ma anche qui all'assurdità del verdetto si è aggiunto il ridicolo di una pratica che assegna al voto un ruolo decisivo. Come se in materia di beni culturali la garanzia della bontà del vaglio provenisse dal numero dei suffragi avuti da un film o da una sceneggiatura. In breve approvate le disposizioni legislative che attribuiscono nuovi obiettivi e nuove articolazioni al gruppo cinematografico pubblico urge si rimboccarsi le maniche per recuperare gli anni perduti e i soldi inutilmente gettati dalla finestra ma urge anche inaugurare un tipo dl gestione che rispetti alcuni basilari presupposti democratici.

Mino Argentieri

l'Unità giovedì 4 novembre 1971 PAG. 7 / spettacoli-arte

Ritorno di fiamma integralista
L'intolleranza dc mette in crisi l'Ente cinema
La discriminatoria bocciatura dei film di Ferreri e Bellocchio denuncia errori di fondo e di metodo
Posizione del PSI e condizioni per una «verifica»

Thrilling civettuolo

La commedia di Binazzi e Milano
Sovversivi esistenziali

oggi vedremo
IO COMPRO, TU COMPRI (1°, ore 13)
SPORT (1°, ore 16)
MARTY (1°, ore 21)

Arturo Lazzari

«Essere e Avere» per la coppia Lumini-Chierici

VOCI NUOVE PER LA CANZONE (1°, ore 22,15)
RISCHIATUTTO (2°, ore 21,15)

programmi
TV nazionale
TV secondo
Radio 1°
Radio 2°
Radio 3°

Nuovo film di Festa Campanile
Con l'invenzione degli «sghe» addio alla preistoria

Così la stagione lirica a Bologna

Jazz al Folkstudio

Mino Argentieri

Con dibattiti e una ricca serie di concerti
Simposio a Sofia sulla musica slava antica

in breve
«Pollicino» per piccoli e grandi
Sullo schermo un dramma fra i negri
Ancora cinema per Woody Allen
Festival della canzone in Messico
Nuovo teatro musicale per ragazzi a Mosca

E' in edicola GIORNI Via Nuova
Servizi esclusivi
LA VERITA' SU QUELLO CHE AVVIENE IN CINA
BREDA FUCINE: TU LAVORERAI CON DOLORE
LE DONNE VOGLIONO IL LIBERO AMORE?

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Filmcritica – Direttore Eduardo Bruno – N.8 - 1951

Ricordo di Béla Balázs

Umberto Barbaro

Sono ormai passati più di due anni da quando una morte prematura e improvvisa ha bruscamente e crudelmente interrotto i battiti del cuore generoso di Béla Balázs e ha troncato il suo ultimo corso di lezioni alla Scuola Cinema Cinematografica di Praga. La morte l'ha colto sul lavoro, naturalmente, perché il lavoro era la sua vita. Béla Balázs aveva del lavoro il nostro più profondo e moderno concetto: nel quale non è nemmeno il ricordo della condanna biblica a guadagnarsi il pane col sudore della fronte e non è alcuna sopravvivenza o relitto della concezione schiavista e feudale di attività indegna di uomini liberi, né della concezione borghese di moto penoso dell'homo oeconomicus. Lavoro era per lui unione indissolubile di attività teorica e di attività pratica, era non solo uno spiegare il mondo, ma un contribuire a trasformarlo, libera e piena espressione ed espansione della personalità solidalmente legata alle altre personalità orientate nello stesso senso; cosicché i suoi pensieri e le sue opere e le sue azioni si coordinarono nella perfetta armonia di una vita esemplare, attivamente ed armonicamente associata in una collettività, tesa, per compito storico e per elezione, alla edificazione ovunque — auspicabile e doverosa e immancabile — di una società nuova: di una società senza classi. Vita esemplare dunque di uomo sociale e libero, cioè di uomo totalmente umano.

La sua vita e la sua opera furono una lotta tenace e costante per l'emancipazione umana: e dire che egli è morto al suo posto di lavoro è come dire che egli è morto al suo posto di combattimento.

La mole, molteplice ed enorme, di questo suo lavoro e gli avvenimenti di questa sua lotta tenace e di questa sua vita intensa non possono esser qui rievocati distesamente: qui basti mostrare come s'illuminano e si unificano nella gran luce di questa idea. Sono note le date essenziali e gli avvenimenti della sua vita[1]: ma questa andrà presto amorevolmente ricostruita su tutta una serie di documenti ancora in gran parte inediti primo tra i quali *La vita di un sognatore*, un romanzo che è quasi una poetica autobiografia, il cui manoscritto egli mi donò, appena terminato, nel 1948, e che io conservo gelosamente tra le mie cose più care: ed alla cui pubblicazione spero poter dedicare, prima o poi, le cure più attente.

Béla Balázs fu un artista ispirato e un pensatore profondo, un pioniere dell'estetica cinematografica e della nuova cultura, in cui il film è la forma d'arte più tipica e più importante. Fu, per temperamento e per convinzione, alieno dallo «spirito di sistema» e reciso nel respingere quei sistemi, in particolare, che pretendono ingabbiare l'assoluta verità nello stravolgimento idealistico del mondo. Perciò a intenderne pienamente il pensiero occorrerà seguirlo nel suo movimento, paragonando almeno *L'uomo visibile* — di cui solo qualche capitolo è stato tradotto in italiano, su mia indicazione, da Vincenzo Bartoccioni (in 1 «Bianco e Nero», Roma, 1941, anno V, n. 1) — con *Lo spirito del film* — pubblicato su «Bianco e Nero» 1940, anno IV, n. 2) — con qualche taglio della forbice fascista, di cui il più doloroso è l'intiero ultimo capitolo, ancora tanto attuale e importante: *L'ideologia piccolo borghese del film* — con la raccolta delle lezione alla Scuola di Mosca, *L'arte del film* (Istkustvo kino 1949), e con la sua ultima opera, che presto apparirà tradotta in italiano, *La civiltà del film* per vedere come la primitiva materia sia stata, da quello spirito incessantemente autocritico, rielaborata e rifusa per comprendere quale arricchimento, quale approfondimento di idee e quale sviluppo di felici intuizioni iniziali quest'ultimo libro rappresenti. Solo così potrà concretamente definirsi la ricca eredità

Béla Balázs (Seghedino, 1884 – Budapest, 1949)

lasciataci dal compianto Maestro.

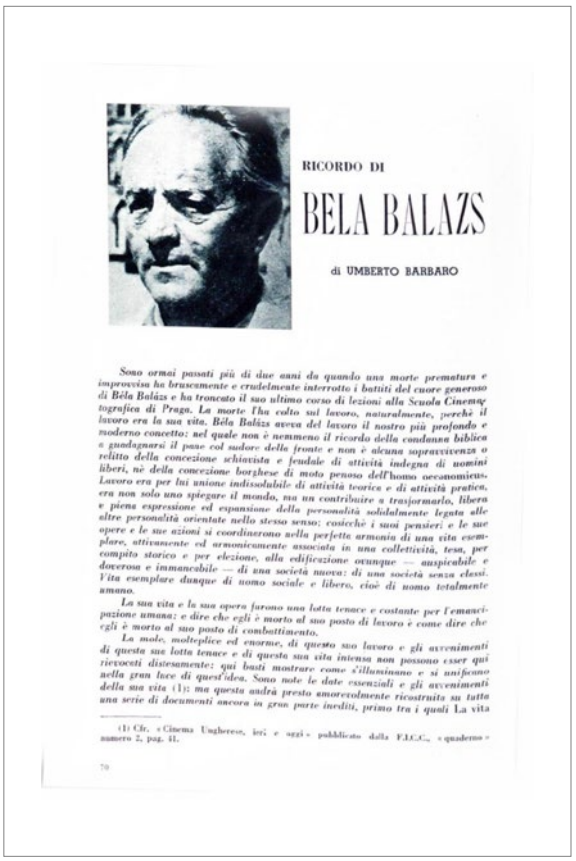
E non v'è dubbio che per una definizione inventariale e piena del suo lascito occorrerà tener gran conto dell'insegnamento orale e delle ricchezze che Béla Balázs prodigalmente spese nelle sue lezioni, nelle sue conversazioni. Era un ottimo parlatore e un interlocutore affabile e deliziosamente arguto, dotato di una straordinaria forza pedagogica di stimolo e di persuasione: portava con sé ogni suo bene e, attraverso viaggi, guerre, rivoluzioni, incontri, attività di partito, lo arricchiva continuamente e lo metteva sempre a disposizione di tutti: nelle circostanze più difficili e drammatiche egli non ha mai cessato di apprendere e di insegnare.

Campione della «nuova cultura» esordì quando la Geistliche Situation der Zeit era contrassegnata dalla «crisi», dalla «bancarotta», dal «naufragio», come si andava esistenzialisticamente dicendo: ma nella sua cultura parte della vecchia sopravviveva e riviveva, alieno com'era dal misconoscere qualsiasi valore. E sarà proprio da vedere se queste sopravvivenze fossero sempre effettivamente fattori sani, progressivi, suscettibili e degni di svolgimento; e se non, qualche, volta, un peso morto o magari anche una elegante civetteria intellettuale. Comunque, l'impegno a salvare il salvabile della vecchia cultura era sempre, per lo meno, una recisa opposizione a quel catastrofico disperato, a quell'estremismo anarchico, che, è una incosciente o dissimulata autodifesa in extremis della civiltà in sfacelo che non si rassegna a morire. Partendo da queste premesse e da quest'angolo visuale credo si debba considerare l'opera di Béla Balázs: seguendone il pensiero

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nella sua genesi e nel suo evolvere, rinunziando alla suggestione delle facili sintesi e partendo da una base preliminare di modesta e seria filologia. Che porterà anche a rilevare e a correggere inesattezze, non infrequenti in Béla Balázs che la vita costrinse a scrivere e a far lezioni senza biblioteche e senza schedari a disposizione, senza bibliografie e senza appunti sottomano. E sarà qualche titolo di film dimenticato, qualche situazione troppo liberamente trasformata e rifatta nel ricordo, o, per esempio, una trovata di Al Jolson, indicata e resa celebre proprio da *Lo spirito del film*, che ne *La civiltà del film* è riferita a Charlot. L'identificazione di questa o di qualche altra inesattezza servirà, non ad alimentare il cannibalismo di qualche sprovveduto saputello della critica gazzettiera, ma a meglio intendere talvolta il pensiero di Béla Balázs, tal'altra il clima: affermando ad esempio che ne *La civiltà del film* si parli di «totalità» o di «realtà totale» non deve richiamare alla mente del lettore italiano quel «carattere di totalità nell'arte» che Benedetto Croce inzeppò a rattoppo della sua barcaccia estetica che già faceva acqua da tutte le parti, ma piuttosto il primo Lukàcs (di Geschichte und Klassenbewusstein del 1923); al quale Lukàcs spetta, se non il concetto, desunto dal «capitale» di Marx, il conio e l'accezione della parola «Verdinglichkeit», qui citata come espressione classica dello stesso Marx[2]. Svista o amnesia che ci suggeriscono nuovamente di con-siderare il rapporto di influenze — probabilmente reciproche — tra Béla Balázs e il suo illustre connazionale che in gioventù scrisse un volume:



RICORDO DI

BELA BALAZS

di UMBERTO BARBARO

Sono ormai passati più di due anni da quando una morte prematura e improvvisa ha brutalmente e crudelmente interrotto i battiti del cuore generoso di Béla Balázs e ha troncato il suo ultimo corso di lezioni alla Scuola Cinematografica di Praga. La morte l'ha colto sul lavoro, naturalmente, perchè il lavoro era la sua vita. Béla Balázs aveva del lavoro il nostro più profondo e moderno concetto: nel quale non è nemmeno il ricordo della condanna biblica « guadagnarsi il pane col sudore della fronte » e non è alcuna sopravvivenza o relitto della concezione schiavista e feudale di attività indegna di uomini liberi, nè della concezione borghese di moto penoso dell'homo oeconomicus. Lavoro era per lui unione indissolubile di attività teorica e di attività pratica, era non solo uno spiegare il mondo, ma un contribuire a trasformarlo, libera e piena espressione ed espansione della personalità solidalmente legata alle altre personalità orientate nello stesso senso; cosicchè i suoi pensieri e le sue opere e le sue azioni si coordinarono nella perfetta armonia di una vita esemplare, attivamente ed armonicamente associata in una collettività, tesa, per compito storico e per elezione, alla edificazione ovunque — auspicabile e doverosa e immancabile — di una società nuova: di una società senza classi. Vita esemplare dunque di uomo sociale e libero, cioè di uomo totalmente umano.

La sua vita e la sua opera furono una lotta tenace e costante per l'emancipazione umana: e dire che egli è morto al suo posto di lavoro è come dire che egli è morto al suo posto di combattimento.

La mole, molteplice ed enorme, di questo suo lavoro e gli avvenimenti di questa sua lotta tenace e di questa sua vita intensa non possono esser qui rievocati distesamente: qui basti mostrare come s'illuminano e si unificano nella gran luce di quest'idea. Sono note le date essenziali e gli avvenimenti della sua vita (1); ma questa andrà presto amorevolmente ricostruita su tutta una serie di documenti ancora in gran parte inediti, primo tra i quali La vita

(1) Cfr. « Cinema Ungherese, ieri e oggi » pubblicato dalla F.I.C.C., « quaderno » numero 2, pag. 41.

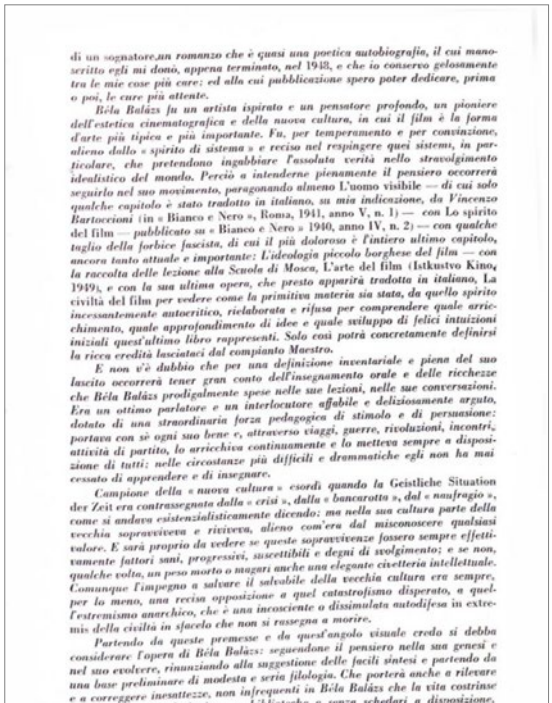
70

Béla e i suoi oppositori.

A questo tipo di preliminare indagine credo ci si debba circoscrivere ancora oggi, guardandosi da ogni avventata generalità. Non per cautelosamente attendere a pronunciarsi, ma per meglio comprendere il pensiero di Béla Balázs, che fu profondo e fecondo di possibili sviluppi, anche se qualche ramo può esser già appassito, anche se qualche giudizio non è condivisibile, anche se egli qualche volta scartò pericolosamente da quella linea di pensiero dalla quale non è possibile dipartirsi senza retrocedere e perdersi. L'ultima volta che ho incontrato Béla Balázs fu a Lodz, in un banchetto d'addio offertogli dalla Scuola di Cinematografia al termine dei suoi corsi. Erano con noi i direttori della Scuola, Giorgio Toeplitz, Wojoiekowska, l'operatore sovietico Jacovlief, autore della. seconda parte di *Pietro il Grande* e l'insegnante di sceneggiatura Regina Dreyer. Si brindò all'amicizia dei diversi popoli e paesi che rappresentavamo, si rievocò Maria Teresa, Kossuth e Garibaldi, Francesco Nullo e Dabrowski, Stalingrado e l'Armata Sovietica liberatrice delle Nuove Democrazie, della bestialità nazi-fascista e dell'unicità della razza umana. Dell'Italia parlò a lungo con nostalgia: avrebbe voluto tornarci, apprezzava il lavoro del Centro e si rendeva conto delle difficoltà di quell'Istituto. Riprese e sostenne la tesi a lui cara del «realismo della favola», del «montaggio quale ideologia» mise a confronto la teoria del Kunstwollen del Riegl con quella del Woellflin e ricordò il vecchio storico svizzero e un corso di sue lezioni sul «gotico», dalla pura visibilità passò al suo *Uomo visibile*. Chi guarda, diceva, non solo modifica se stesso ma modifica anche le cose che vede, l'uomo guardato e visto si cambia, non solo perchè si atteggia, ma proprio nel suo intimo: così una signora scollata arrossisce anche nel seno, cosa che non avviene quando esso è coperto. Ed anche in ciò è la forza del film, forza che può essere moralizzatrice o degradante e che perciò impegna a fondo la responsabilità dei cineasti: a sempre più pienamente mostrare, e insegnare a guardare, la realtà.

Era inesauribile. Pochi giorni dopo moriva a Praga, ma lì in mezzo a noi, era il più vivave e il più vivo di tutti. E il suo ricordo ci invita, noi che fummo tutti suoi fedeli e affezionati discepoli, a non dimenticare il suo monito, che «il cinema che è l'arte di vedere non deve restare nelle mani di chi hanno molto da nascondere».

Umberto Barbaro



di un signatore *un romanzo che è quasi una poetica autobiografia, il cui manoscritto egli mi donò, appena terminato, nel 1943, e che io conservo gelosamente tra le mie cose più care: ed alla cui pubblicazione spero poter dedicare, prima o poi, le cure più attente.*

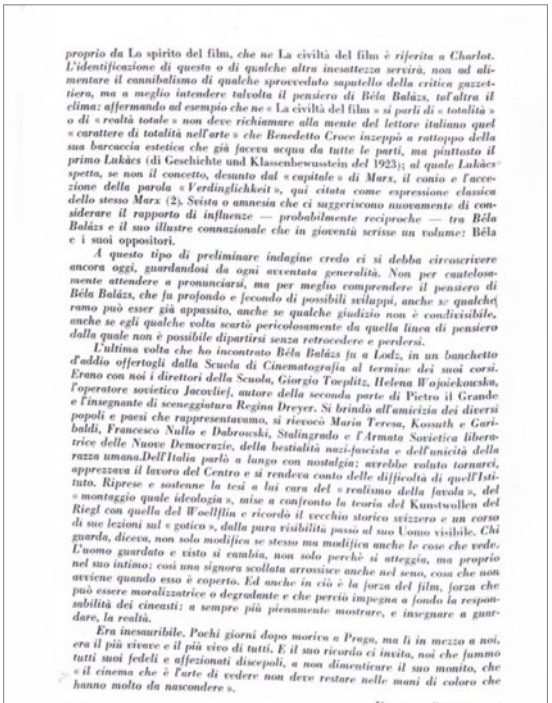
Béla Balázs fu un artista ispirato e un pensatore profondo, un pioniere dell'estetica cinematografica e della nuova cultura, in cui il film è la forma d'arte più tipica e più importante. Fu, per temperamento e per convinzione, alieno dallo « spirito di sistema » e reciso nel respingere quei sistemi, in particolare, che pretendono ingabbiare l'assoluta verità nello stravolgimento idealistico del mondo. Perciò a intenderne pienamente il pensiero occorrerà seguirlo nel suo movimento, paragonando almeno L'uomo visibile — di cui solo qualche capitolo è stato tradotto in italiano, su mia indicazione, da Vincenzo Bartoccioni (in « Bianco e Nero », Roma, 1941, anno V, n. 1) — con Lo spirito del film — pubblicato su « Bianco e Nero » 1940, anno IV, n. 2) — con qualche taglio della forbice fascista, di cui il più doloroso è l'intiero ultimo capitolo, ancora tanto attuale e importante: L'ideologia piccolo borghese del film — con la raccolta delle lezione alla Scuola di Mosca, L'arte del film (Istkustvo Kino, 1949), e con la sua ultima opera, che presto apparirà tradotta in italiano, La civiltà del film per vedere come la primitiva materia sia stata, da quello spirito incessantemente autocritico, rielaborata e rifusa per comprendere quale arricchimento, quale approfondimento di idee e quale sviluppo di felici intuizioni iniziali quest'ultimo libro rappresenti. Solo così potrà concretamente definirsi la ricca eredità lasciataci dal compianto Maestro.

E non v'è dubbio che per una definizione inventariale e piena del suo lascito occorrerà tener gran conto dell'insegnamento orale e delle ricchezze che Béla Balázs prodigalmente spese nelle sue lezioni, nelle sue conversazioni. Era un ottimo parlatore e un interlocutore affabile e deliziosamente arguto, dotato di una straordinaria forza pedagogica di stimolo e di persuasione: portava con sè ogni suo bene e, attraverso viaggi, guerre, rivoluzioni, incontri, attività di partito, lo arricchiva continuamente e lo metteva sempre a disposizione di tutti: nelle circostanze più difficili e drammatiche egli non ha mai cessato di apprendere e di insegnare.

Campione della « nuova cultura » esordì quando la Geistliche Situation der Zeit era contrassegnata dalla « crisi », dalla « bancarotta », dal « naufragio », come si andava esistenzialisticamente dicendo: ma nella sua cultura parte della vecchia sopravviveva e riviveva, alieno com'era dal misconoscere qualsiasi valore. E sarà proprio da vedere se queste sopravvivenze fossero sempre effettivamente fattori sani, progressivi, suscettibili e degni di svolgimento; e se non, qualche volta, un peso morto o magari anche una elegante civetteria intellettuale. Comunque l'impegno a salvare il salvabile della vecchia cultura era sempre, per lo meno, una recisa opposizione a quel catastrofismo disperato, a quell'estremismo anarchico, che è una incosciente o dissimulata autodifesa in extremis della civiltà in sfacelo che non si rassegna a morire.

Partendo da queste premesse e da quest'angolo visuale credo si debba considerare l'opera di Béla Balàcs: seguendone il pensiero nella sua genesi e nel suo evolvere, rinunziando alla suggestione delle facili sintesi e partendo da una base preliminare di modesta e seria filologia. Che porterà anche a rilevare e a correggere inesattezze, non infrequenti in Béla Balázs che la vita costrinse a scrivere e a far lezioni senza biblioteche e senza schedari a disposizione, senza bibliografie e senza appunti sottomano. E sarà qualche titolo di film dimenticato, qualche situazione troppo liberamente trasformata e rifatta nel ricordo, o, per esempio, una trovata di Al Jolson, indicata e resa celebre

71



proprio da Lo spirito del film, *che ne* La civiltà del film *è riferita a Charlot. L'identificazione di questa o di qualche altra inesattezza servirà, non ad alimentare il cannibalismo di qualche sprovveduto saputello della critica gazzettiera, ma a meglio intendere talvolta il pensiero di Béla Balázs, tal'altra il clima: affermando ad esempio che ne* « La civiltà del film » *si parli di* « totalità » *o di* « realtà totale » *non deve richiamare alla mente del lettore italiano quel* « carattere di totalità nell'arte » *che Benedetto Croce inzeppò a rattoppo della sua barcaccia estetica che già faceva acqua da tutte le parti, ma piuttosto il primo Lukàcs (di Geschichte und Klassenbewusstein del 1923); al quale Lukàcs spetta, se non il concetto, desunto dal* « capitale » *di Marx, il conia e l'accezione della parola* « Verdinglichkeit », *qui citata come espressione classica dello stesso Marx (2). Svista o amnesia che ci suggeriscono nuovamente di considerare il rapporto di influenze — probabilmente reciproche — tra Béla Balázs e il suo illustre connazionale che in gioventù scrisse un volume:* Béla e i suoi oppositori.

A questo tipo di preliminare indagine credo ci si debba circoscrivere ancora oggi, guardandosi da ogni avventata generalità. Non per cautelosamente attendere a pronunciarsi, ma per meglio comprendere il pensiero di Béla Balázs, che fu profondo e fecondo di possibili sviluppi, anche se qualche ramo può esser già appassito, anche se qualche giudizio non è condivisibile, anche se egli qualche volta scartò pericolosamente da quella linea di pensiero dalla quale non è possibile dipartirsi senza retrocedere e perdersi.

L'ultima volta che ho incontrato Béla Balázs fu a Lodz, in un banchetto d'addio offertogli dalla Scuola di Cinematografia al termine dei suoi corsi. Erano con noi i direttori della Scuola, Giorgio Toeplitz, Helena Wojoiekowska, l'operatore sovietico Jacovlief, autore della seconda parte di Pietro il Grande e l'insegnante di sceneggiatura Regina Dreyer. Si brindò all'amicizia dei diversi popoli e paesi che rappresentavamo, si rievocò Maria Teresa, Kossuth e Garibaldi, Francesco Nullo e Dabrowski, Stalingrado e l'Armata Sovietica liberatrice delle Nuove Democrazie, della bestialità nazi-fascista e dell'unicità della razza umana. Dell'Italia parlò a lungo con nostalgia; avrebbe voluto tornarci, apprezzava il lavoro del Centro e si rendeva conto delle difficoltà di quell'Istituto. Riprese e sostenne la tesi a lui cara del « realismo della favola », del « montaggio quale ideologia », mise a confronto la teoria del Kunstwollen del Riegl con quella del Woellflin e ricordò il vecchio storico svizzero e un corso di sue lezioni sul « gotico », dalla pura visibilità passò al suo Uomo visibile. Chi guarda, diceva, non solo modifica se stesso ma modifica anche le cose che vede. L'uomo guardato e visto si cambia, non solo perchè si atteggia, ma proprio nel suo intimo: così una signora scollata arrossisce anche nel seno, cosa che non avviene quando esso è coperto. Ed anche in ciò è la forza del film, forza che può essere moralizzatrice o degradante e che perciò impegna a fondo la responsabilità dei cineasti: a sempre più pienamente mostrare, e insegnare a guardare, la realtà.

Era inesauribile. Pochi giorni dopo moriva a Praga, ma lì in mezzo a noi, era il più vivave e il più vivo di tutti. E il suo ricordo ci invita, noi che fummo tutti suoi fedeli e affezionati discepoli, a non dimenticare il suo monito, che « il cinema che è l'arte di vedere non deve restare nelle mani di coloro che hanno molto da nascondere ».

UMBERTO BARBARO

(2) È noto il concetto di Marx dell'*alienazione umana*; questo concetto il Lukàs espresse colla parola *Verdinglichkeit* che indica il diventar cosa dell'uomo nella condizione della società divisa in classi.

72

1 - Cfr. «Cinema Ungherese, ieri e oggi» pubblicato dalla F.I.C.C., «quaderno» numero 2, pag. 41.

2 - È noto il concetto di Marx dell'alienazione umana: questo concetto il Lukás espresse colla parola Verdinglichkeit che indica il diventar cosa nella condizione della società divisa in classi.

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 2 al 28 ottobre 2025

Per ascoltare i podcast clicca qui
https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Cinesapiens | Terza Puntata - "Il precinema: il teatro delle ombre cinesi e giavanesi". Conduce Antonio La Torre Giordano. |28.10.2025|11:22

Artistica-Mente | Seconda Serie - Undicesima Puntata - Leonardo da Vinci. Conduce Mariella Pizziconi. |22.10.2025|06:23

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentatreesima Parte - "L'avvento del sonoro e Luci della città". Conduce Roberto Chiesi. |21.10.2025|13:05

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LXII) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Robert Redford: A piedi nudi nel parco e La stangata. | 16.10.2025 |12:27

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantottesima Puntata - "Diario di un regista" di Alexander Sokurov, e un cessate il fuoco in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. | 15.10.2025|17:29

I Premi Campiello | Trentaduesima Puntata - Antonio Tabucchi (1943 - 2012), vincitore nel 1994 con "Sostiene Pereira" (Feltrinelli, 1994). Conduce Maria Rosaria Perilli. |.10.2025|07:22

Cinesapiens | Seconda Puntata - Emilie Sannom, il primo cinema e l'ultimo cielo. Conduce Antonio La Torre Giordano |14.10.2025|07:39

Corrispondenze Musicali sul Confine | Quattordicesima Puntata - La magnifica voce e le ballate celtiche di Veronique Chalot. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |10.10.2025|12:31

I Premi Campiello | Trentunesima Puntata - Raffaele Crovi (1934 - 2007), vincitore nel 1993 con "La valle dei cavalieri" (Mondadori, 1993). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 08.10.2025|06:04

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentaduesima Parte - "La febbre dell'oro". Conduce Roberto Chiesi. |07.10.2025|07:31

ValdarnoCinema 2025 - 43ª edizione | Presentazione Giuria di qualità di Diari di Cineclub. Conduce Sara Santucci |04.10.2025|08:50

I dimenticati #123 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoventitreesima puntata: Eddie Albert. Conduce Virgilio Zanolla. | 02.10.2025|15:23

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XCVIII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

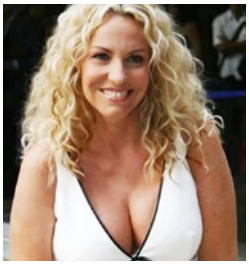
Massimo Cacciari

Mauro Corona

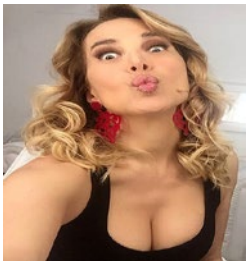
Alessandro Cecchi Paone

Daniele Capezzone

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

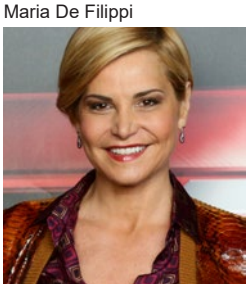
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

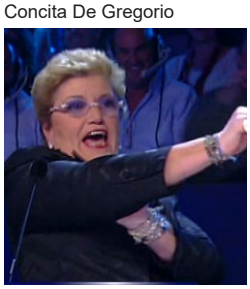
Concita De Gregorio

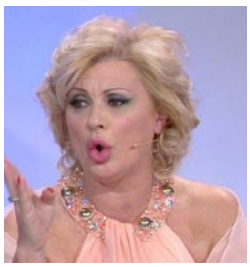
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

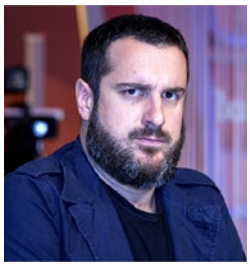
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Fino all'ultimo respiro (1960) di Jean-Luc Godard

Michel [colpito a morte, fa delle smorfie, poi pronuncia le sue ultime parole]: Sei proprio schifosa.
Patrizia: Che ha detto?
Vital: Ha detto che lei è schifosa.
Patrizia: Che cos'è "schifosa"?
Michel (Jean-Paul Belmondo), Patricia Franchini (Jean Seberg), Ispettore Vital (Daniel Boulanger)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.sergiociulliattore.com/
www.hrff.it
www.as-cinema.com

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.

Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate